In Other Words

《毛姆短篇小说全集》《海风中失落的血色馈赠》译者 陈以侃

接引英美文坛新风 挥洒一流文字趣味

捕捉阅读时的
每一次动心

在 别人的 句子里

陈以侃 著

投身字里行间
每一句都是热恋

文景

Horizon

VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

In Other Words

《毛姆短篇小说全集》《海风中失落的血色馈赠》译者 陈以侃
接引英美文坛新风 挥洒一流文字趣味

捕捉阅读时的
每一次动心

在别人的句子里

陈以侃 著

投身字里行间
每一句都是热恋

文景
Horizon

在 别人的 句子里

陈以侃 著

上海人民出版社

图书在版编目（**CIP**）数据

在别人的句子里／陈以侃著．—上海：上海人民出版社，2019

ISBN 978-7-208-15922-8

I. ①在… II. ①陈… III. ①随笔 - 作品集 - 中国—当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第122426号

书名：在别人的句子里

作者：陈以侃

排版：欣博友

ISBN：978-7-208-15922-8 / I· 1829

本书版权，为北京世纪文景文化传播有限责任公司所有，非经书面授权，不得在任何地区以任何方式进行编辑、翻印、仿制或节录。

文
景

Horizon

豆瓣小站：世纪文景

新浪微博：@世纪文景

微信号：shijiwenjing2002

发邮件至wenjingduzhe@126.com订阅文景每月书情

目 录

前言
弗拉基米尔·纳博科夫
科马克·麦卡锡
迈克尔·翁达杰
威廉·萨默塞特·毛姆
汤姆·麦卡锡
安东尼·伯吉斯
爱德华·圣奥宾
字里行间
年度小说
写作课
文化课
克里斯托弗·希钦斯
写在克里斯托弗·希钦斯去世五周年
J. D.塞林格
阿兰·霍林赫斯特

前言
FOREWORD

1

几年前，有本叫*Reality Hunger*的书很热闹，“现实馋”，作者对小说家造世界、编故事的古旧形式不耐烦，显然共鸣的人不少。他觉得真实的体验已经足够给作家发挥了，比如，一句典型的挑衅：《无尽的玩笑》（*Infinite Jest*）谁真的喜欢，连给大卫·福斯特·华莱士写传记的人，平时也只提他的非虚构杂文。

这一点先不管，作者的写法很有趣；把别人的警句不带引号跟自己的话混在一起，是出版社的律师说这样会出事，他才不情不愿在书的末尾列了张单子，粗略给了些出处。大卫·希尔兹（David Shields）说他大学时候跟自己女朋友说，要造一种只容纳epiphany（神示、顿悟、兴会）的形式。*Reality Hunger*应该差不多了。

2

就几周前，读到米沃什一首诗，谦虚得格外趾高气扬，说“我不过是无形之物的秘书”。第一反应是争强好胜：谁写东西还能比我更像文秘工作？然后感谢米老师帮我认清了自己的谋生方式：给兴会开参考书目，替顿悟加脚注。

3

以前一本外文新书等于一个礼拜的生活费，第一笔奋不顾身的投资是在上海外文书店一跺脚买了本埃科的《玫瑰的名字》。当时读着有难度，并没有换来完全一分钱一分货的醉人体验，但书末尾后记的最后几句话一直留在我脑子里。埃科说：文学里没有全然私人的东

西；书会彼此聊天。

于是，多年来，我就一直不遗余力扮演着饭局上那个不太出声的吃客，用心偷听着书和书之间的聊天。在这种场合我也有新的身份，叫离间家和圆场师；因为我慢慢理解，这样的饭局不是普通的局，这是所有好玩的话都至少已经被说过一遍的自助剧场，气氛如何全在我自己的听力。

4

我写任何东西的战略都差不多，就是让疲惫耗尽我的自我怀疑。某个交稿日的早晨，磨了个通宵，在黎明的光线里发现离文章想收尾的地方越奔越远。我走出家门，绕着小区瞎晃。蛋饼摊摆出来了，过了一会儿，有人回我昨夜的微信，了解我的处境，开始不大热心地宽慰我（当然是没用的）。厌恶我任何有实质内容的回答都来自作家访谈（这问题在写作阶段尤其严重），他问了一句，那你到底为什么喜欢写作，用你自己的话说？

—我迷恋那个印象变成文字的过程。

—这句厄普代克你他妈引过。

5

我倒真愿意自己是那种把“江西诗派”挂在嘴边、动不动就能提自己男神是黄庭坚的人，但至少这本书成稿前是来不及了。懊丧于想看的书从来排不到日程上，只好用别人对阅读的描绘解馋；几年前看到一本王宇根写黄庭坚的书，叫《万卷》。他的意思似乎是，黄庭坚的诗学跟当时出版印刷业爆发有很大关系，博学这件事一下变得容易又困难了。山谷夸别人写得好，是看书多；教别人怎么才能写好，是多看书。写诗喜欢聊文本如何发生，讲究诗法，讲究要学就学最好的，沉迷于写作这件“儒者末事”本身的难度。

他史无前例地死命用典，也跟读书人动辄藏书万卷有关系，大家

都好查；于是他还要特意把典故用偏，所谓“山谷使事，多错本旨”，所谓“夺胎换骨”。有个“雾豹”的意象，他特别喜欢，南山雾雨中，豹子饿着肚子七天不下山，最早是汉朝的老婆劝丈夫不要贪腐，主要意思在避世。后来文人都喜欢用，因为豹纹的纹他们觉得就是美文的文。但黄庭坚把这两件事叠加了，他看重淋雨滋养毛皮这件事的辛苦，写好诗要熬得住。

6

“大多数人都是别人。他们的想法是别人的意见，他们的人生是学样，他们的激情是一句引文。”

“青少年时立下志向，即使当不了职业作家，也要用某种方式化身于那团悬于中产中眉阶层上方的印刷云中，温柔地洒下墨雨。”

7

我们可能是经历过“前网络写作”的最后一代人，大学里想掉个书袋，还要看笔记本（不插电的那种）当天给不给面子。今天，想说任何话，你都可以搜到人类说话史中在这个话题上说过的最好的话。艾默生所谓，我所有的好想法都给前人偷走了。

当然这个“最好”不是投票投出来的，是那些最打动你的表述。所以开始动笔不是真把最好的都读完了，而是在合适的时候放弃；这种放弃不是认输，而是认赢—说一句：今天就先被打动到这里。翻译在这一点上很像：六个月之后书出来，没有哪句话是不能改进的。“欲搜佳句恐春老。”

8

翻译和我尝试的这些评论，本质上是一件事，就是多懂一些它们给我的高兴，作为感谢。

真正理解他人是多活一点。

9

过去一两年，我有个见不得人的痴心妄想，想把自己的第一本文集叫《雾豹》；到今天，发现《山谷诗集注》读懂的实在还不够，真是没脸用那样的书名。不过我的“雾豹”和黄庭坚的又有不同，对他来说，江湖夜雨十年灯，熬出豹纹几乎是一种优美的雄心壮志，一种奋进，而我是除了在雨林里蹲着也没有什么其他的要紧事，享受一种慵懒的应接不暇。

但文集都要见人了，最后一段留给自夸：我明白，只搬运雨水是不够的，没人想要你下山从毛皮里绞出的那点墨汁，你必须长出自己的斑纹来。我是因为向往某些豹子才上山的；能被误认为他们之一是种能量很大的虚荣。每次把文章发给编辑，都伴随着一种恐惧，怕别人发现我除了蹲着淋了些雨其实也没干什么。这个集子也一样，能永远躲在林子里当然很舒服，但不知耻地下山是才华的一种，我很认可过去几年这种虚荣对我阅读和写作的支持。

弗拉基米尔·纳博科夫
VLADIMIR NABOKOV

1

《泰晤士报文学增刊》（*TLS*）有个线上栏目，叫“二十个问题”。开头十个都像是正经采访：你觉得最被高估的作家是谁，最被低估的是谁，最难写的主题是什么，度假的话带什么书；后十个，神色一变，逼你快问快答：T. S. or George（你喜欢T. S.艾略特，还是乔治·艾略特），萨特or加缪，普鲁斯特or乔伊斯，克瑙斯高or费兰特。后面这些选择题会为来宾微调，但背后的逻辑优雅、简明、通彻到像个一流的数学公式：你就是你的好恶。为偏心而奋斗终生。

每次采访对象只要名字见过，我都自动把链接打开。在一个时时刻刻排山倒海而来的文学世界里，这种简化了的景致让人安心，像是一条林荫道，左右左右排出去的二元对立，通向一个文人的灵魂。就我个人而言，好像有生之年大半的用功都是为了能多回答几道这样的选择题，或者是我隐约认为，只要有底气回答得了足够多这样的问题，就算懂文学了。

从*TLS*的那套问卷里也看得出，有些or是大过另一些or的，类似你碰到一个球迷，或早或晚总得知道他觉得是梅西好还是C罗好，如果意见相左，那半夜还是不要约出去看球了。不管是纸上还是纸下，我的文学相亲里，看能否和对方共度余生，也有个终极问题—已经不算是选择题了，因为你很难给他找一个相称的对手—“你喜不喜欢纳博科夫？”

八十年代刚开头，金斯利·艾米斯给最要好的朋友写信，菲利普·拉金，基本上就是在问这个问题：“你怎么看纳博科夫？好啦，去他娘的！美国文学一半的问题就出在他身上……这一边也有不少笨蛋被他整昏了头，还有—或许你也想说，是包括—我的小马丁。”马丁·艾

米斯从来不讳言，自己的书父亲一直读不完，他最好的一本《金钱》（*Money*），金斯利读到一半把小说甩到书房另一头。

虽然没有类似的父子情分要顾念，但很多作者我还是会周期性地重新检讨自己对他们的厌恶。有些名家，就是越嚼越咽不下去，没有办法。比如奈保尔。想起去年看到亚历克斯·比姆（Alex Beam）出了本书，叫《宿怨》（*The Feud*），讲纳博科夫译奥涅金，恩人、挚友艾德蒙·威尔逊说他乱翻，纳翁要面子，反目成仇。里面突然奈保尔插话，叫嚣："纳博科夫那算什么风格？都是假的，把注意力都吸引在语言上。美国人就爱这样。那么些个好看的句子。有什么用？"

事态已经很明朗了。金斯利不喜欢儿子写的东西，恨的是马丁趣味里的那个纳博科夫；而我无福消受奈保尔，一定是他文学里的那份"反纳博科夫"倒了我的胃口。所以接下去的这些话，倒的确可以看成是回应奈爵士如此不开窍的质询，但这也是我一直想做的事情，就是搭一套审美的脚手架，让我对纳博科夫的牵念能在里面建成个可以居住的房子。中文的纳博科夫短篇集年初问世，当然是个不坏的借口；但我本身也有内在需求，就想弄清真正读懂纳博科夫时那种手足无措的狂喜是怎么回事，同时这些道理也得解释，多年来为何有那么多个下午，指证我在半梦半醒中间懊丧地合上了他。

2

这个集子里有一篇，不说别的，只看它变迁就很有意思。1936年在柏林，纳博科夫家穷到谷底；当时一大收入是朗诵会，布鲁塞尔有人找他去，说想听他的"法语新作"。纳博科夫法语虽然够用，其实一辈子都没怎么拿它写东西，而且他的创作向来腹稿和终稿都费工夫，但因为穷，这回只用两三天就写出一篇追忆自己法语家庭女教师的文字。后来纳博科夫把它重写成一个英语短篇在美国杂志发表，又用作第一版自传《确凿证据》（*Conclusive Evidence*）的一个章节。虽然自传大部分是在四十年代后期完成的，但纳博科夫说1936年写那个故事就落下"基石"，其他所有章节也都想清楚了（纳翁谈自己的创作不可尽信）。后来这个自传又重写成俄语，叫《彼岸》（*Other Shore*），

又写回英文—《说吧，记忆》（*Speak, Memory*）是很多人最珍爱的一本纳博科夫。

至于这个关于法语教师的故事，《O小姐》（*Mademoiselle O*），每次出来见人都会改，但开头几段动情思索写作动机，倒始终和1936年布鲁塞尔书友听到的没什么变化。叙述者说，每次他把自己过往的什么东西“借”给小说中的某个人物，那样东西就会在虚构的世界里“憔悴”，渐渐冷却，越来越给那个小说人物占去，不像是自己的了。“屋宇在我记忆里无声崩塌，如同久远的默片，曾借给我笔下一个小男孩的法语教师，飞快地暗淡着，淹没在一团与我无关的童年的描述中。”所以他要反抗那个作为小说家的自己，要孤注一掷地把剩余的O小姐救回来。

接下来当然不出所料，是纳博科夫的大师手笔，刻画出一个胖墩墩的法语女教师来，从她走下俄国的火车，一直写到纳博科夫最后去瑞士探望她。但这时候，事情让人毫无防备地变得极其“纳博科夫”。第一版，法语结尾，是一个加速的急转弯：

> 原以为聊起她会带给我慰藉，但现在聊完了，我有种奇异的感触，像是她每个细节都是我凭空造出来的，就跟穿过我其他小说的所有人物一样，全然是想象。她真的活在这世上吗？没有，现在仔细去想—她从来没有活过。但从此刻起，她是真的了，因为我创造了她，如果她真的存在过，那么我给她的这段生命就是一个真诚的标志，指向我的感激。

奇怪的是，这个结尾在俄语版的自传里略去了，塌陷成几个哀婉的单词，暂且不去管它。后来回到英文版的《说吧，记忆》，结尾不但比最初充实了不少，而且还加了更激进的一层颠覆感。叙述者说虽然他把我们送回了他的童年，领到了O小姐的跟前，所有声光效果都纤毫不失，但他却漏掉了O小姐生命的本质，就是她的痛苦。和她见的那最后一面，纳博科夫意识到自己的愚钝那么伤人，但已经来不及了。“简而言之，这就是在童年的安逸中我最钟爱的那些人和事，却只有等他们化作灰烬，或一弹穿心，我才认出他们来。”

之前说要造那个容纳我和纳博科夫的大房子，钥匙就在这里了。就是他永远要靠艺术奋力抢救那些生命中正被不可抗力剥夺的东西，当然这件事可以说是徒劳的，因为文字留存的只能是一个虚构的版本，但在那种执意要重塑的姿态里，全是人类和艺术荣光的痕迹。

把话说回来一点点，如果这房子真是“纳博科夫式”的，读者应该不需要什么钥匙，大门口会有仆人来接，告诉你里面十步一景，廊腰缦回，随便逛，奇珍异宝喜欢什么拿什么。但如果纳博科夫本人曾经突然意识到这把钥匙从无到有—跟很多属于纳博科夫的情节一样，流露出一种少年气—那应该是他母亲的两个俄语词替他召唤来的。

纳博科夫童年有个贵族庄园，叫“维拉”，是他心中丢失的天堂。《说吧，记忆》里他写母亲在维拉传给他的礼物：

> 用整个灵魂去爱，剩余的交给命运，她一直遵循这条简单的准则。“Vot zapomni”（现在你要记住），她会这样让我留意维拉中那些我们热爱的东西，语气像在密谋着什么—寡淡春日里凝乳和乳清交融的天空中那只飞升的云雀，夏日暮色中无声的闪电给远远一片窄林留下的快照，枫叶在棕色的沙土上围成的调色盘，新雪上小鸟踩出的楔形文字。就如同已感知自己可触碰的那部分世界会在几年内消亡，母亲对散在我们乡间住处的种种标注时节的记号培养出一种异乎寻常的敏锐。她珍视自己的过往，我现在也用同样的炽热回想她，回想我自己的过往。于是，我可以说继承了一个精美的假象—那种美是无形宅邸、虚幻庄园之美—后来也证明，这是让我承受未来失落的曼妙的训练。

去爱，就是去记住；去记住，就是训练自己用一种怀旧的温情拥抱每个稍纵即逝的细节：这些对今后的纳博科夫，以及我们接下去要聊的事情，都无比重要。

3

二十世纪二三十年代，纳博科夫和妻子大部分时间都在柏林过流

亡生活。没有钱，一直在搬家。纳博科夫每天七点起来去家教，科目包括英文、法文、网球和拳击。一天之中，为了赶去好几户人家，公交车跳上跳下，在柏林城里穿梭。居留欧洲期间，纳博科夫累计收了八十多个长期学生。一开始，衣食无忧，还能时不时寄些钱到布拉格的母亲那里；不过，好几个房东怕他们逃房租，还是觉得有必要在可疑的时刻把薇拉或纳博科夫的外套藏起来当“衣质”。入夜，如果当时住的是一室户，薇拉哄睡小儿子德米特里，失眠的纳博科夫就会横一个旅行箱在浴盆上，通宵写作，抽很多烟。后来纳博科夫成了同辈流亡作家中的领军人物，就牺牲了大部分家教收入，专心写作，家庭经济状况“灾难深重”；比利时一家读书会请他去讲演，他说自己“连条像样的裤子都没有”。

给他写传记的布莱恩·博伊德所谓纳博科夫“有让自己快乐的天才”，这时候就显露出来了。薇拉打了不少的工，虽然他们勉强请了个阿姨做饭，但再要找个保姆想都不敢想，于是纳博科夫就把好不容易省下的时间用来带孩子，形容这件事“苦役和极乐交织”。他会给客人演示自己绞干尿布的技艺，说你要“如网球场上反手抽击一般优雅地扭动手腕”—这只是一个单薄的例子，看纳博科夫如何实践母亲当年的教诲：从日常中抽离每个时刻，把它摩挲成颤动的欣喜。

短篇集中有个故事叫《一封从未抵达俄罗斯的信》（*A Letter that Never Reached Russia*），它曾是一部小说的片段，稿纸上的标题就叫“快乐”，最后没有写成，可能后来演化成了纳博科夫的第一部长篇小说《玛丽》（*Mary*）。短篇小说的叙述者给自己八年前的恋人写信，她留在了彼得格勒。除了难以自控地追念了几笔往昔，大部分笔墨是在赞颂柏林的流亡生活；赞颂手法就是捕捉日常细节。博伊德在那两大本辉煌的传记里选了两张“动图”：雨夜里的汽车，纳博科夫说它是在“两根湿润的光柱上滚过”；一条年迈的大丹犬意兴阑珊地领着一个姑娘出来散步，街上空了，经过一盏garnet（生僻字，此处可理解为深红色的宝石）街灯，雨伞上独独一块紧绷的黑色damply（潮湿地）红了。我自己也很喜欢他写暗夜中只听见有人到家，你猜不到会是哪扇门突然“活过来”，用一种grinding condescension（带着摩擦、吱吱嘎嘎的恩赐），接受钥匙。还有他说自己看到夜里有空的电车哐

哐驶过，总有种“哀伤的幸福”，喜欢看里面寂寥的售票员朝电车行驶的相反方向移动。

舍不得抹去原文当然一是因为我翻不出，二是活生生地给你看他的风格是如何“过剩”，这种“过剩”是一种“喜不自胜”（我知道了，纳博科夫的风格叫“喜不自胜”，奈保尔老师是不是很难想象？）。短篇最后，纳博科夫示范这种喜不自胜到了让人脸红的地步：

> 我告诉你：我现在有种无上的快乐。我的快乐是种挑战。……一个一个世纪会滚滚而逝，学校里的男孩会对着我们这些沧桑巨变直打哈欠；一切都会过去的，但我的快乐，亲爱的，我的快乐会留存，留在街灯潮湿的倒影中，留在小心拐进运河黑水的石阶上，留在起舞的恋人的笑意中，留在上帝用来慷慨围绕人类寂寞的一切之中。

当时纳博科夫的写作据说对苏联的宣传机器都是一种冲击，他们自然最见不得背弃布尔什维克事业的人居然能高兴。纳博科夫还写过一篇短章叫《柏林向导》（*A Guide to Berlin*），想象2020年会有一个思路刁钻的写作者要描绘百年前的柏林生活，去参观一个电车博物馆，那此时再不足道的细节，比如售票员挎包的颜色，电车行进时独特的声响，在他看来也会变得无比高贵。短篇最后说，这似乎就是文学的意义，把日常物件照在未来那面更和蔼的镜子里，在这些琐细之物周围发现那些本来只能由遥远的后代体会的馥郁和温柔。

柏林之前，纳博科夫一定把自己看作诗人，形式意想不到的保守，少年诗作伤春悲秋，多写一些强说的情愁，后来还添了几分僵硬的宗教感；《柏林向导》和其他这些由流亡日常触发的短篇就写在他的第一部小说前后，突然他就摆脱了自己早期的某种怪力乱神倾向，落实了自己的笔调，好比推醒了身体里的小说大师。纳博科夫笔下有鬼气，那是因为他手中把玩的东西都已消逝，强行把自己送到未来怀念此刻，所以这种鬼气一点也不阴郁。《文学讲稿》（*Lectures on Literature*）最后收录了一篇独立的讲座，题目是《文学艺术和常识》（*The Art of Literature and Commonsense*），还是留给纳博科夫自己

把话说满：

> 这种为琐细之事而惊叹的能力—不管危险如何紧迫—这些灵性突然的离题之语，这种生命之书里的脚注，是人类意识的最高形式，正是在这种如孩童般的揣测中……我们知道这世界是好的。

4

话已至此，是不是我要呈现的纳博科夫就是一架格外敏锐、死命高兴的照相机？但文章显然只过了一半。要我说，这前一半的意思已足够正确了，只是在纳博科夫的作品中几乎隐形的那“后一半”，意味着他本该是最没有理由高兴和敏锐的人。

纳博科夫成年之前，生活在俄国最有钱的人家之一；他爸爸的衬衫都是要送到伦敦去洗的。餐桌上说法语，儿童房说英语，其他地方说俄语。马丁·艾米斯说这家人的才华是如此横溢，任何一个纳博科夫，不管他决定要做什么，只要达不到全国知名都是家门不幸。弗拉基米尔十几岁的时候，叔叔留给了他一百万卢布，他就自费出版诗集，在圣彼得堡俊逸地做着少年诗人。“呼卢百万终不惜”“风光去处满笙歌”。当时圣彼得堡和长安一样，国际化大都市，而且文艺之绚烂，在那个国家彪炳的历史上，都可算是最高峰了。“一战”。十月革命。父亲把几个孩子送往克里米亚。1919年，红军势如破竹，白军败退。塞瓦斯托波尔港是唯一的出口。控制港口的法国人谈条件，不让走，纳博科夫一家转移到装干果的“肮脏不堪”的希腊轮船上，“希望号”。三天不放行，他们就轮流在木凳上睡觉。红军占领制高点，轰炸开始，岸上有机枪扫来。夜里十一点船开动了，纳博科夫和父亲在甲板上下棋；他看了此生最后一眼俄罗斯。

他们先到了马赛，在伦敦停歇，纳博科夫兄弟去剑桥念了几年书，后来在柏林定居。十几年后，希特勒上台，薇拉和德米特里是犹太人，他们就逃往巴黎。1940年，五月，纳粹势如破竹，逼近巴黎。美国的一个营救组织顾念老纳博科夫的旧恩，给他们弄到了三张跨越

大西洋的船票。把纳博科夫一家送到美利坚的那艘船，下一次出海就被击沉了；纳博科夫在巴黎的住址，三周之后被德国炸弹夷为平地。纳博科夫是唯一一个先后逃离斯大林和希特勒的文学大师；在他的脚后跟上，两大文明世界土崩瓦解。而在这样的背景前，还有个人的悲剧在舞台中心上演。1922年，纳博科夫父亲的同事在柏林讲演，有疯狂的保皇党举枪刺杀演讲者，老纳博科夫无比英勇地把那个人摁倒在地，却在第二个杀手两次枪击后当场毙命。1937年，母亲孤独而穷困地在布拉格离世。三年之后，纳博科夫携妻儿仓皇逃出巴黎时，他的弟弟正好出门，谢尔盖最后死在集中营里。那个帮纳博科夫收管文档和蝴蝶标本的巴黎朋友，也死在集中营。或许我们可以试着说，相比于在战争和革命中丢掉父亲、家园、童年、母语的纳博科夫，没有哪个现代大艺术家的前半生是这样被苦难覆盖的。

这样去讲纳博科夫的故事，我很幼稚地想仿造一个迷你的“纳博科夫式”的阅读体验，就是结尾会让之前发生的所有事变换色彩。当然我没有信心要求任何人读两遍我的文字，所以我就把前文的几个关键字喊过来作为提醒：去记住，去看清，去争取那种“最高形式的意识”，也就是为最庸常的细节而沉醉，现在看来并不是那样无忧无虑的。它是如此的违逆直觉，一定会伴随着某种代价。而这一点，纳博科夫最清楚不过。

纳博科夫写作生涯的后半程，主题中涌现出越来越多的疯狂和变态，而且大多无可否认是某种敏锐被生存的不可承受之重压得变了形。纳博科夫第一部可以评选小说大家的参赛作品，大概是《防守》（*The Defense*），写一个象棋的少年天才，受不了童年父母的温情和后来妻子的蜜意，认定自己分辨出时光中的某种对应和趋势，疯狂又开始侵蚀自己，唯一的防御策略就是自杀。他最有名的短篇大概是《符号与象征》（*Sign and Symbols*），写一对老夫妇去精神病院探访儿子未果，回家惧怕收到他自杀的消息。儿子的病叫“Referential Mania”（指涉妄想），会觉得周遭的一切—云的轨迹、太阳光斑的图案—都藏着给他发送的秘密讯息。晚上，母亲醒着，想到她一直都懂：活着，就是接受喜悦一个接一个离去。她想象某些“隐形的巨人用某种无法想象的方式正伤害着她的孩子”；“这世间无法估量的温

情……这温情的命运，要么被摧毁，要么被浪费，要么变成了疯狂”。

我最喜欢的一本纳博科夫应该是《普宁》（*Pnin*），写一个笨拙、糊涂的俄罗斯教授在美国大学里格格不入的故事。普宁和纳博科夫一样，不太聊自己过去生命中的灾祸，一般就随手把它收纳在视线边缘的括号里。比如上课老讲些深埋在俄语里的哏，只有自己笑，他“把记忆转向自己炽热和敏感的青少年（那个明亮的宇宙似乎因为被历史一击即灭而更显得清新了）……”这个括号的文字掌控力实在骇人。这本书虽然核心哀伤，但行文友善、轻巧，迷人极了，只在临近尾声时，纳博科夫突然给了一段直白到可怕的话；那是普宁在某次晚宴之后的闲聊中，听到他少年恋人的名字被提起：

> 为了能理智地活着，普宁在过去十年教会了自己再不去想起米拉·贝洛赫金……因为，如果足够坦诚的话，没有一颗良心，从而也没有一种意识，能存在于一个会让米拉那样死去的世界。我们必须遗忘—因为谁也无法带着那样的记忆活着：这样一个优雅、脆弱、温柔的姑娘，拥有那样的眼睛，那样的笑容，背景是那样的花园和雪景，被一辆牲口车拖进了灭绝集中营，死于注入心脏的那一管苯酚。

引了纳博科夫之后每每无话可说，或许可以提醒，除了纳博科夫常把故土和女子的形象重叠，当年他最早的长篇就是发现写初恋可以通往自己梦中的俄国，突然让自己文学抖擞起来。

5

纳博科夫那样尖锐的为艺术而艺术的姿态，假装历史和时间都不存在，如果只是简单指认它和集中营、古拉格有直接联系，把它视作某种“回避”，就总觉得自己好像太没文化了。但摆脱政治是种连纳博科夫都负担不起的奢侈，更不用说我们。好几年前，微博上流传过一个关于《洛丽塔》的讲座，美国教授尼克·芒特（Nick Mount）把重点放在纳博科夫的风格上。就是那种“喜不自胜”和忍不住的卖弄，“就

像足球场上的倒钩，或网球选手从两腿间回球一样。……他们水平太高了，心思自然而然就会转到要怎么帅。”大致上，芒特教授最想让我们下课后记得：赋予《洛丽塔》任何预设的社会性的企图，都是错的。

他举了2003年的一本大畅销书，叫《在德黑兰读洛丽塔》（*Reading Lolita in Tehran*），作者阿扎尔·纳菲西写自己当时在德黑兰办了一个秘密的读书会，和几个女学生一起读英语文学经典：纳博科夫、亨利·詹姆斯、菲茨杰拉德、简·奥斯丁，等等。这是宗教革命之后的伊朗，恐怕是现代社会你最不希望自己女儿生活的地方。除了各种女性权益被随意剥夺，只要露出面孔和双手之外的身体部位，就有可能承受鞭刑和牢狱，而且，女孩可以被送去嫁人的年纪降到了九岁。谁又能想到那个读书会的女学生们最喜欢的书是《洛丽塔》。当然，她们认得很清楚，纳博科夫这个小说很大一部分主题是一个拥有强权的男子想要没收一个十二岁女孩的生命，尼克·芒特老师表示，这种时政式的、投射自身式的解读对于纳博科夫来说就太过狭窄了。

后来我就把那本书找来读了，发现芒特对它的概括狭窄、残缺到离谱，纳菲西老师明明写在那里，她们跟纳博科夫的纽带不一定就是他的主题，而是那种极权社会的质感，像是生活在用虚假承诺编织的世界里。她说不管是在纳博科夫的人生中，还是在他笔下，有一样东西是她们这群人下意识都能领会和感受的：“当所有选项都被拿走的时候，你依然有无限自由的可能。”

这书里有一段，我总觉得在我溃散的记忆力中，一定可以留到我交代后事，不仅仅是因为它荒唐，也因为它的现实主义敲打在离心脏太近的地方。里面纳菲西接受邀请，去听演唱会—说是“演唱会”，就是一个供大家自娱自乐的场馆—说是“自娱自乐”，其实审查极严，所以从来没什么高质量的演出，但每场爆满。今天又是四个业余的小青年在那里弹奏西方靡靡之音。虽然乐曲欢快，但他们一脸肃穆：唱歌和流露感情都是禁止的。一旦看客之中有人竟不自禁随着节奏拍手或摆动身体，舞台边会出来两个穿着西服的人，靠一阵凶恶的手势制止你。一个像伊朗那样的极权社会运转方式都是一样的：总是先要照他们的理想定制你的梦和渴望，在过程中让个人的复杂性作废，最后认

出他们最强大的敌对势力：真实的人类反应。

“好奇是不服从最纯粹的一种形式。”纳菲西喜欢引纳博科夫这句话。这一层意思，我真想说，是“纳博科夫说到底……”句式中的那个“底”—就是他知道，任何艺术，只要它是正宗的艺术，自动就包含了所有你能要求的造福人类的价值。他顽皮，喜欢说后来人会抱怨《洛丽塔》是本讲道德讲到死板的书，很像当年《道连·格雷的画像》（*The Picture of Dorian Gray*）如耳语的丑闻般席卷文坛时，王尔德也表达过类似担忧。艾德蒙·威尔逊逗纳博科夫，说你的三观还是十九世纪末唯美派那套东西，一点进步都没有；我们暂且不跟艾德蒙纠缠（心里念叨着别人问沃尔特·佩特，“为什么要当好人？”，他说，“因为那是美的。”），至少可以这样说：在残忍的世界里找寻美，执意去自由，去拒绝任何对想象力的制约，在认清“意识”的种种风险同时，称颂它是人类所能拥有的最好的东西—至少，如果你像芒特老师自己承认的那样说不清道不明地就是爱读纳博科夫，那这些副作用也不算很糟糕吧？

6

我最初成为读者，好像是突然着迷各朝中国人写的散文，书店里发现陌生的文集，我都先试那篇写阅读的文章；如果你写不好阅读，那我就把你写的其他暂且放一放。后来念了英文，我也一直在力所能及地尽量多见识英文里的评论家，如果他写过纳博科夫，这就是很好的石蕊试纸了。因为纳博科夫的艺术立场太极端，如果聊他都讲不出几句有意思的话，那就暴露了你还是把文学评论先当兼职来干比较好。当然，我说的是我自己。直到目前为止，我不认为我道出了什么关于纳翁的新鲜见解，前面那八千字基本都是我们这些“亲纳派”的共识。没有办法，只能用耸人听闻来冒充了—

这部短篇集其实我研究生就开始读了，读到一半停了纳博科夫是我觉得他的英文不好；是偏重于“有害”那层意义的不好。至少是对我不好。那时候迷信福勒式（第一版1926年问世的“福勒英文惯用法”或许至今仍是最有号召力的风格权威）不动声色的干净英文，纳博科夫

那种“你真的够了”级别的华彩和俏皮真的让我很快就认定，那是一种他自己发明的语言，只是英文读者能懂而已。《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》（*The Real Life of Sebastian Knight*）终于投向美国大众时，《纽约时报》很扫兴，来了一句：“所有这些在俄语里可能读上去真的是不错的。”1942年，纳博科夫巡回演讲，他上讲台应该每句话都事先写好，讲完之后某美国大娘上来热情地夸赞他，说：“我最爱的就是你那种不合规矩的英文。”所以，也不只是我那些闭门生造的二手语感才觉察面前是一头品种新奇的怪兽。纳博科夫不是自己也说嘛，“康拉德拿手的是那种现成的英文”，也就是那种本地人用的英文，“而我拿手的，是另外一种”。好吧，别客气，我不想要另外一种，我想要那种比较英的英文，谢谢。另外，那种无处不在的喷薄诗意可能也更属于俄国文学的传统，让那时的我觉得有些生分。

当然，自从毕业后摆脱了一种“英文学者”的极为荒谬的自我定位，现在我很容易就认同了安东尼·伯吉斯那句：“他选择使用并改造我们的语言，是我们所有人的光荣。”倒确实要致谢芒特老师，或多或少有那个讲座的功劳，让我重新读起了纳博科夫。《普宁》之后，那种文字间的狂喜只要尝到了一滴，就再也回不了头了。但还是得承认，纳博科夫的大部分句子入眼时还是要雾蒙蒙地重新聚焦，而且还是总让人担心那种精妙把控的浮夸感会不小心过了头。这次再读短篇集，有些是初遇，有些是重逢（除了极度怀疑自己读过，也跟第一次读差不多），我给自己一个贯穿始终的任务，就是找例子证明当年我对纳博科夫英文不地道的猜忌是正当的。每次觉得发现了什么，盘算着该如何训斥它，但出入上下文，只要瞪着它足够久，那种艰涩或不适感就消散了，或只是化作了某种精心制造的优雅的嬉闹。

比如，在那个讲法语老师的短篇里，提到家里常来一个比纳博科夫父亲还激进的自由派，说请用人和讲法语都是封建残余，很不待见。饭桌上O小姐用悦耳的法语请他递一块面包。“我可以听见、看到伦斯基‘frenchlessly’、毫不妥协地只管喝着自己的汤。”那个frenchlessly，既是他绝不肯听懂法语、讲法语，也包含了他对法式优雅的鄙夷；换了俗手，二三十页来这么一次都觉得尴尬，纳博科夫感觉每页都有二三十个这样的无拘无束。

还有一个短篇叫《循环》（*The Circle*），回忆童年的那条河，以及他“riparian消遣”中永远的伙伴，铁匠之子瓦西里……那个riparian是“与河岸有关的”，一方面要承认他在炫耀词汇量，另一方面是越想越觉得，那是一种中年人在回想童年活动时，一种大而化之的概括感。故事叙述者又回想道：“在那不温不火的微雨中游泳是何等美妙的滋味，我们在两种自然元素交融的横线上，它们同质而不同态—河水粗重而celestial之水又如此纤细。”celestial，天上的、天庭的，有神圣感，又常借来表达如天堂般超凡脱俗。这样写个小孩玩水实在是太疯癫了；但如果你觉得这种写法只是自渎，那就回到了开头我的主旨：我们对阅读愉悦的理解很不一样。

反正，我现在越来越愿意被一种信念说服，那就是纳博科夫的“不好读”，不管是局部还是整体上的难度，都是他在提示你，这是一个创造在艺术中的更高的现实；就像人在生活中必须刻意捕捉细节和背后的呼应一样，宇宙隐含的美并不是唾手可得的。纳博科夫对读者期待和要求都很高。《说吧，记忆》最初有几章在《纽约客》发表，编辑执着地改他的文字，纳博科夫坚强地不许，他说，我自有属于我的“蜿蜒”，它们只是初看笨拙或晦涩而已，让读者多读两遍不行吗？害不了他们。

多年来我有一句珍藏的文学评论，是厄普代克的名句：“纳博科夫的文风实在是情爱的一种……他渴望把那种朦胧的精准牢牢抱紧在自己满是毛发的臂膀中。”那个“朦胧的精准”（diaphanous exactitude）当然很神，但我觉得厄普代克懂得纳博科夫也懂在那个“满是毛发”（hairy）里。它一方面当然指向纳博科夫笔下那些以亨伯特·亨伯特为首的中年男子的体貌特征，但hairy也本身隐约带有粗鲁、无礼、令人不快的意思，所以还是我的“代价论”：这世界的稍纵即逝的脆弱的美，就像纳博科夫痴迷的蝴蝶一样，抓住它，就意味着让它的尸体停在装有炭粉的玻璃杯中，或者“直接捏碎它的胸腔”；所以那一抱，终究是要伴随伤害的。

毕竟是“意识”的最高形态，我也离题插句玩笑话。第一次真正懂纳博科夫，很像第一次去日本。纳博科夫的文本太细密考究了，他似

乎想要控制读者在每一个字词上的反应，时时刻刻取悦你，很像到日本发现生活所有细节都已经被打点妥当，有一种被变态大叔疼爱的感觉—没有一个正常人能体贴到这种程度。

多年来我还有一本珍藏的薄薄一小册文学评论，叫*U & I*，跟厄普代克和痴迷有关，是尼克尔森·贝克用了整整一本书从各个角度玩味自己对厄普代克的崇拜。他自己也说，报选题的时候，经纪人回复，会不会太像个变态了？贝克说，后来认真写起来，发现确实变态。

其实普鲁斯特 - 纳博科夫 - 厄普代克，再尝试性添上尼克尔森·贝克，算是一个流派的；厄普代克和纳博科夫在有限的互动中也大致表示了彼此欣赏。但*U & I*里面有一大段，讲厄普代克给《荣耀》（*Glory*）写书评，兴高采烈之后突然控诉这本书“始终没有醒悟它自己是本小说，有制造悬念的义务”；这让贝克很难接受。我夹叙夹译简略呈现一下他连绵好几页的思考。他说区分是不是伟大作家有个决定性的特质：他存在于一根淡淡的品红色的认可线之上，不管做什么你都不可能觉得不对。他引用亨利·詹姆斯：“我记得读左拉《崩溃》（*La Débâcle*）的时候，在我对其钦佩的光芒中，没有任何质疑是我不愿马上收回的。”他说，厄普代克无法让自己忽略纳博科夫的弱点，特别是他以一个职业书评人必须在倒数第二段挑刺的习惯，故意不明白这些弱点都对纳博科夫那个“注定的自我”是如此重要，于是必须立马解释清楚：纳博科夫的那些了不起是由复杂的特质造就的，这些所谓“弱点”是其中不可或缺的成分—“这正是我最难原谅的厄普代克的弱点”。

所以我确实不记恨纳博科夫把我哄睡的那么多明媚的下午，以及，至今，我要读出他的好，还得每句话读两遍。还有那些读了两遍依然觉得他聪明过头、得意过头的段落。这是某种快乐和清醒的代价。如果纳博科夫不是这样的，我们就没有纳博科夫了。

2018.5

科马克·麦卡锡
CORMAC MCCARTHY

读书从来不是读一本书本身。读书是我们回应一本书吸引在自己周围的那个场。麦卡锡一字未曾读过的时候，每回听人提起他，都是惊悚的憧憬；就好像我终将被他打乱重塑，只是时间早晚。有个剑桥的学者叫罗伯特·麦克法伦（Robert Macfarlane），选在世最好的旅行作家很多人会第一个想到他，采访被问到别人哪本书他最希望是自己写的，麦克法伦选了三本，其中一本居然是《血色子午线》，说“没有一本书能像它一样重新搭建你的脑神经（rewire your brain）”。尼克·霍恩比（Nick Hornby）之前在*Believer*杂志开过一个月度专栏，写他每月买了什么书，看了什么书，我一直宣称他在那个专栏里描绘的阅读姿态就是我看书的教义。*Believer*杂志的读者把《长路》投成2006年最佳小说，霍恩比从善如流，然后在那个月的报告里写他的麦卡锡体验。

《长路》写的是某个没有具体说明的末日灾难，把世界抹成了一片满目疮痍的灰色荒原；空中常分不清是粉尘还是雨点抽打在脸上，一对父子就沿着某条模糊的“长路”一心朝着南方和大海走去，也没有什么证据，就相信着那里会更适宜生存。食物是稀罕的，虽然父亲的枪里一开始装着两颗子弹，但几乎每次遇见其他人类都是死里逃生，就像父亲的记忆里孩子母亲自杀前跟他说的：“……我们都知道我和孩子会被强奸，被杀死，然后被吃掉；你只是不愿面对这个事实而已。”霍恩比是这样写的：“《长路》很可能是有史以来最让人痛苦的一本书；而天晓得这个头衔有多少个有力的争夺者。”还有：“那个父亲大部分时间都在考虑要不要把最后一颗子弹用在儿子身上。……到最后你希望他把最后那颗子弹用在你身上，因为那个儿子说到底是虚构的，而你是真的在受苦。”

后来，终于读了麦卡锡，却发现在这个“正典”作家上，我的体会跟我最服膺的两位读者迥然相异，这是很难接受的事；我倒宁可相信

是我性情中深藏某种扭曲和变态，无伤大雅。当然，还有一种可能，是我一直在抵抗着预期之中麦卡锡给我的冲击，矫枉过正，只是简简单单读错了而已。但不管如何，对麦卡锡的解读一片嘈杂喧嚷，我只能尽力讲清楚在我听来最清脆的那一个响声，就是他的纯真。拿那本《长路》来说，简直就是他不可自拔地沉溺在父子情的温馨之中。周遭的生无可恋让这种彼此依靠更为动人，自然不用多解释一句，但在书里麦卡锡把父子间的温情写得如此真切，岂止暖心，简直在那苍凉到刺骨的背景前吔吔作响。这件事麦卡锡自己就坦白过。他几乎从来不聊自己的创作过程（不过他很多阅读笔记和手稿收在得克萨斯的一所大学里，已经有学者在上面下了很多让人豁然开朗的功夫），但他认真说过《长路》是怎么开始写的；是他有一年跟自己六十多岁生的小儿子一起住在旅店，半夜他一个人望着窗外，想的是，再过几十年世界和他自己都完蛋了，小孩怎么办。读《长路》用不了多久，就有一条阅读体会不管你怎么闪避都会被它搂住，就是：这十岁小孩也太好带了。每两三页都有父子谈心，聊的是杀人吃人的事，但每每最后用“okay?”“okay.”结尾，这两声okay中包含的默契和体谅，简直让我觉得，麦卡锡不仅把惨写到了头，他还写出了能和十岁孩子聊出的最好的天。《长路》里有一场广为传颂的戏，就是父亲从废墟里挖出一罐可口可乐，知道儿子从没听说过这种东西，把拉环拉开递过去，说：“这是你的，好好享受吧。”儿子抿了几口，非要爸爸一起喝，这一方面当然感人肺腑，但回想起来，我们当时已经那么喜欢这个小孩，他真要自顾自喝完，我们反倒会觉得意外了。

然后就要说到《血色子午线》，顺着话头说它表现的是麦卡锡真挚地信任着人与人之间的关爱有点牵强—说早了—毕竟，在现代英美文学殿堂级的作品中，把《血色》的凶残暴力减半，大概它还是最凶残暴力的一部；把这本书的道德评判翻倍，很可能依然是它最感受不到什么道德感。这回谣言居然是真的；它血腥得太前赴后继，沉浸了几十页之后再看一集《冰风暴》（*Fargo*）或者《汉尼拔》（*Hannibal*）这样的美剧，都觉得跟《唐顿庄园》（*The Downton Abbey*）差不多。《血色子午线》的故事发生在十九世纪四五十年代的美墨边境，有个十四五岁的小孩，小说就叫他“小孩”（the kid），从田纳西的家里逃出来，加入了一个烧杀掳掠的队伍，被土著“科曼

切人”几乎杀光。然后他又加入另一队“头皮猎人”，帮墨西哥村镇杀土著，用割下的头皮领赏金。于是故事便大致由骑马和杀人这两项主要活动构成，一句典型的轻描淡写的叙事是这样：“三天之后，他们遇到一队和平的提瓦人扎营在河边，尽数屠戮。”英文叫“and slaughter them every soul”。不过他们的队伍里有个叫霍尔顿的法官，阴森地躲在每句话后面，就像给了他们所有的行径一种可怖的内涵。在法官身上，麦卡锡创造了一个可以跟文学史上任何一个邪恶化身比吓人的邪恶化身。他身高两米多，全身没有毛发像个婴儿，什么语言都熟练掌握，喜欢光着身子到处晃悠；经常即兴开小讲座，宣扬他的暗黑达尔文主义和一种癫狂的尼采超人幻想，他那些“战争就是上帝”、互相残杀是通往生命真谛唯一路径的论调，你一旦让自己投入到书的氛围中，发现还是很听得进去的。书的后半段，在一场场屠杀中朝着末尾推进，我们会朦朦胧胧感觉到法官挑中了那个小孩，认定他是某种“心存怜悯的反叛因子”，要将他抹杀。

但其实我们也没有见到几回小孩展现他的怜悯，就难得三四个例子，比如有同伴腿上中箭，大家都不管，只有他上前把箭推出来。放到别的小说，甚至不能算善意，只是为了缓解一个尴尬的社交场面。而书里花力气反复描绘的，是根本不提及这个“主角”的集体主义屠戮。要在这里重现这种惨绝人寰很困难，把其中任何一幕从麦卡锡的语言和那种逐渐累积的凶残氛围中连根拔起，甚至会觉得是种轻佻。比如，他每章开头都像老派小说一样会用很多横杠连起本章的关键词，有一个著名的场面叫“死婴树”，你读到故事中发现也就是字面意思，但只这样说，或者告诉你里面有很多烤焦的头骨，就很容易从不忍卒睹的范畴收不住，一下冲入到“故作”不忍卒睹的荒唐感受中。我觉得《血色子午线》的极致阅读体验里，核心就是这样一种悖论：如果你不停地被那些兽行所震骇，相当于每隔几页掩卷呼号“他们怎么能这样！”，我只觉得这本书你还没有读进去；但如果你在这本书的预设中待得过于舒服了，也就是真正认可了人在特许之下自然与嗜血的禽兽无异，那么这一场紧接一场的惨怖情节读来不免会有些……厌倦。把这个问题表述得再实际一些：理想的读者期待这些杀戮会更让人沉迷，这样他才可以真情实感地投入进去，然后他从这场阅读中获得的回报才会在艺术上更深刻。其实这也是我在想象麦克法伦那

句“重塑头脑”评语时所想象的—我以为我会在很多时刻觉得成为那个小孩是诱人的，于是在我恍惚释放恶意的同时，让他那种潜在的“怜悯”和“抵抗”在道义上更为有力。你很容易把这个小孩和《长路》中的小孩并列起来，觉得他们可能就分别以“童真”代表了两本小说的道德内核。至少哈罗德·布鲁姆差不多就是这个意思。他几乎是把《血色》看成是在世小说家最高成就的，他就觉得小孩对法官的洗脑抗拒到底的姿态是英雄式的。

网上很容易找到耶鲁大学的战后美国小说课，艾米·亨格福德教授（Amy　Hungerford）谈《血色子午线》的时候要和布鲁姆商榷的正是这一点，她说麦卡锡的这个故事几乎是个戏法，让你误以为是个成长小说的框架，主角总该成长的，但其实他没有，他怜悯的都是自己人，对跟着大部队杀别人从来没抱怨过，而这种看似超越实则一脚踏空的失落感，其实让你更接近这本书泯灭善恶的主旨。当然，这个正反方的论证是阅读《血色》的重要环节；我的立场大概是在艾米和哈罗德中间：正因为这小孩在道德上没有什么开悟和高人一等，他依然可以凭着本能拒绝法官带着死亡威胁的迷人教唆，似乎就更值得欣赏了。

可话说回来，如果我们只是在描述《血色》的阅读体验，这场关于小孩道德立场的论争却更像是一条离题的分支剧情，之前提过，我们大部分时间都不知道小孩在干吗。布鲁姆教授和亨格福德教授都坦陈，他们最早读《血色子午线》都放弃过好几次，大致是血腥得有些吃不消，但在我看来，那些半途而废的另一面也很可能是反复吃不消也是一种无聊。既然，对那个小孩的关切和道德期许不足以支撑你顽强地经历一场又一场大同小异的丧心病狂，读者需要的那一些小小的激励来自哪里呢？

对我来说，来自麦卡锡的环境描写。回头过一遍我阅读时的“页边感想”，在小说才到五分之一的时候，某自然段开头是“他们登至山巅，放眼可见数英里”，就在这句话边上靠着我几个字：“每次到环境描写都激动人心”。（这位读者对暴力的疲倦速度很可能是非典型的。）比如这样的段落：

> 傍晚他们登上一座平顶山，向北旷野尽在眼底。西方的落日如燔祭的烈焰，火光中定定升起一列小小的沙漠蝙蝠，沿着世界颤抖的边缘，尘土被风吹下空洞，如远远有军队扰起烟雾。群山如屠户的裹肉纸，在悠长的蓝色薄暮中都是尖锐的折角和阴影，视线不近不远可见干涸的湖床散发光泽，如月中雨海，鹿群在最后的暮光中被赶着往北而去，身后群狼与沙漠同色。

麦卡锡的写景“如有神助”，可以有好几层意思，比如他用古奥的字词和句法，落日如holocaust，现代读者十有八九先想到“种族大屠杀”，其实是祭祀用的柴火和牲口；什么是“月中雨海”？mare imbrium，特指月面一个巨大的暗区；反正中英文第一眼都是误会。而且麦卡锡的长句，分句之间都用and连接，艾米教授在课堂上跟学生说，这是希伯来语的习惯，不像以拉丁为源头的语感更喜欢用嵌套和主次的分句结构；所以2004年罗伯特·阿尔特（Robert Alter）重译《摩西五经》，说参考了很多现代作家发明的英语写法，还在世的就提了科马克·麦卡锡。

这一层如上帝口授的宗教质感几乎不可能在中文复制，另外，所谓“神助”，就是我们日常用法，麦卡锡写景写太好，意象强烈到不可思议，让凡胎肉眼的译者感到绝望。

> 凸圆月下，雪蓝地面上的倒影拴在马和骑手身后，暴风雪推进，每次雷电闪耀，与本体相同的形象带着恐怖的累赘纷纷立起，就像从裸露的土地上捶打出了他们狂野黑暗的第三种存在。

“凸圆月”是gibbous moon，光亮部分大于半圆的月亮；那个“拴”麦卡锡用的是spancel，本意“拴马索”，实在译不进去了。

每一次环境描写都是这样的水准，甚至更过分。只感受这种描写中的能量，体会到麦卡锡和你一样期待着登上下一个山头，就可以直接先否决对这部小说做虚无主义的解读了。在麦卡锡笔下，自然描写绝不只是文辞上的愉人耳目，自然界其实才是主角，风景就是情节，当人与人你死我活变得有些无趣的时候，只要自然插话进来，就好像主角回到舞台，大家想起是为谁买的票。在《血色子午线》里，麦卡

锡随手丢进了一个概念，叫“视觉民主”（optical democracy），说当环境变得足够中立和严酷，一切都变得平等，“所有的厚此薄彼都是闪念，一个人和一块石头被赋予了猜不透的亲缘关系”。这种注意力的颠覆是在读者一次次急切吞下环境描写的迷药之后累积起来的，于是，书名副标题“西方傍晚的红”（The Evening Redness in the West）所暗示的主题被你发自肺腑地接受了：在这样兀自壮丽的日落之前，人类的生生死死算什么东西。

很多神妙的文学奇功，都这样，你循着大江大河找回它形而上的源头，说得苛刻一些，很多接近陈词滥调。就像毛姆说的，世间伟大的真理都太重要了，容不下什么新意。《血色》的主旨，剥去所有血肉，是几乎所有文明都用各类俗言俗话陈述过的“天地不仁，以万物为刍狗”。比如换到我更自在一些的文类，拿一部同样杀人很轻巧的中文名著《多情剑客无情剑》，上来就是“冷风如刀，以大地为砧板，以众生为鱼肉”；略微正经一点，韩愈给人写信，慨叹好人都死太早，说“不知造物者意竟何如，无乃所好恶与人异心哉？”—是我们都无力又可怜到总觉得天命是故意要跟我们作对。但“百代文宗”一下反应过来，改正自己，说当然不是那样，老天只是“都不省记而已”，它只是无所谓，“任其死生寿夭”。不管用怎样的措辞，道理总就是直白地横在那里，连琢磨的余地都很小。从小说读者的角度来说，也很难调动多少热情去演绎：这种毫不心软手软地对人类黑暗面的探究，是我们都应该珍惜的挑战，因为艺术最喜欢提的要求，就是告诉你只从智识上承认某种“他者”体验存在是不够，还非要你在情感上经历它。但后来我又觉得，这些道理或许还没有陈腐到没法重申的地步。

以前听许子东讲张爱玲，说大陆最喜欢张爱玲的作家是贾平凹和阿城。“北岛一贯天真，问阿城，写人性之恶写得好，有什么伟大呢。阿城说，回过头，一步一光明。”写恶的作家领着我们在黑暗的境地往深处走，正因为那条凶险的路径是只属于他的，于是留给光明的回头路也就各不相同。但要理解每个作家那条线路的独特，也就是要懂得其实那里布满了前人的脚印和路标，麦卡锡曾经断言：“那个丑陋的真相便是：书都是用其他书创造出来的，一部小说能活下来，全靠之前写过的小说。”要绘制那张属于麦卡锡的路线图，我们要回

到最初关于一本书是一个场的说法，知道每个作家独一无二的效果都是包含着很多其他作家和常见模式的复合效果；要体会我们对某个场的回应，首先是辨认那个场的引力是由什么构成的。

麦卡锡的底子是我们笼统称作“南方哥特”的文学门派。他的前四本小说，尤其前三本，几乎是在刻意模仿福克纳，用对怪怖的着迷延伸着一个个长句。第一本《果园看守人》（*The Orchard Keeper*），讲的是一个男孩的父亲被杀，尸体就在果园的一个坑里。果园看守人，还有一个在自卫中失手错杀那个父亲的走私犯，都不知道尸体就是孩子的父亲，小说讲的是这两人就像代理父亲一样如何教养这个孩子。第二本《外面的黑暗》（*Outer Dark*），讲的是姐弟乱伦生下一个孩子，把孩子丢弃在森林里，结果女的一本书都在找孩子，男的一本书都在躲避一个如恶魔般的三人组对他的惩罚。第三本《上帝的孩子》（*Child of God*）讲的是一个男人一点点坠入心魔，杀了女人藏在山洞里满足自己的恋尸癖。

麦卡锡是在田纳西长大的，之后为了调研和写作《血色子午线》，去了得克萨斯，《血色》写完了之后，就留在那里，出了三本关于西部的小说，称为“边境三部曲”，成了畅销书作家，但在那之前，包括《血色》在内，他的书从来都没有卖过五千本。所以他的小说生涯在《血色子午线》是个转折，把那种在南方几乎要得幽闭恐惧的能量在荒野上释放出来（“边境三部曲”确实轻盈得迷人—谁不爱看英雄少年在草原上骑马），文风也从福克纳一点点变得海明威—但是，麦卡锡对心魔的迷恋从来就没有离开过他的南方。

那个南方是什么样的呢？1957年，福克纳有一部舞台剧在伦敦演出，英国剧作家肯尼斯·泰南（Kenneth Tynan）的剧评里半开玩笑给它补了一个尾声：

> 好了，朋友们，故事大致就是这样，在密西西比的约克纳帕塔法县里，杰弗逊小城又这样过了一天。也没发生什么事。几个人被强奸了，还有几颗牙齿被踢下来。那些古老的星辰依然在上面很远的地方循着古老的天道不停交错，而我们则什么也做不了。现在很安静了。这儿的乡亲们上床都很早，说的是那些还能

动弹的。停尸房后面几个年轻人正烤着黑鬼，每个城里都有夜猫子吧，很快他们也会像所有人那样钻进被窝的。那个庄园的大房子里一点动静也没有，甚至听不到电围栏的嗡嗡声，因为昨晚一个醉鬼撞了上去，把整个围栏撞短路了。这，朋友们，就是福克纳先生生活的地方。

当然这是带着嘲讽的戏仿，但这段话里泰南很好地把握住了一种对比：用无动于衷的极简笔墨写暴行和不幸，把诗意留给星空。至少在我看来，这就很“血色子午线”。谁也说不清为什么“南方写作”大白天见鬼好像是一种全球现象；或许湿气真的能腐蚀灵魂。“南方是一种腐败而充满魅力的存在。”这是苏童的话。很多年前我在图书馆里读了一本书，苏童选的《影响了我的二十篇小说》，是我第一次读福克纳和麦卡勒斯，序言里苏童花了很大篇幅讲美国的“南方哥特”如何影响了他。但南方和南方之间的一些本质差别却让这种相通更显诡秘，比如要写共和国前的姑苏烟雨，就很难参考美国南方的一种根本气质：虔诚。美国“南方哥特”另一个标杆人物弗兰纳里·奥康纳（Flannery O’Connor）—甚至可以换个听上去更妖魔化一些的标签“南方怪怖”（Southern Grotesque）—也是在1957年，提过这样一个说法：她说有些人说笃信基督教的教义对作家是种制约，这实在是大错特错：“实际上，这给了讲故事的人一种观察的自由。那套规则不是限制他在世界中能见到什么，它对写作最重要的影响是保证作家尊重神秘……作家因此成了对怪诞、变态和不可接受的事物最敏锐的人。”

读奥康纳，有时候你的确感觉她不可动摇的信仰几乎是纵容了她折磨自己的角色，从而也间接折磨了读者，因为她始终相信心灵上的寄托会穿越肉身的苦难，变得更为坚韧。麦卡锡成长过程中跟奥康纳一样，是一个天主教徒（我们不要忘了最大牌的天主教小说家格雷厄姆·格林，他有的小说能生不如死到什么程度）；当然从麦卡锡的小说来看，基督教传统意义上一个全知全善的神是没有了，但那种信念并没有消失，而是熔成一种浑浊、无形的东西，弥漫、浸润一切。邪恶依然是一种考验，看生命这么松脆的形态能否在考验中露出一些不可磨灭的东西。

比如“边境三部曲”的第一部《天下骏马》（*All the Pretty Horses*）里，因为大家都喜欢马，这种深埋的万恶不侵的东西甚至可以是一种抽象的“马之为马”：“终于他在自己梦中发现，马心中的秩序更为耐久，因为它写在一个雨水无法抹去的地方。”但麦卡锡作品中更常见的，是把一种神圣的人性和“火”的意象联系起来，有时甚至表达得肆无忌惮。比如《血色子午线》传奇的“尾声”，只有一页，写了一个跟前文毫无关联的人（“小孩”刚刚很可能已经为自己最后不服法官付出了生命的代价），在平原上沿着一条由地洞连成的线路不断前行，而他带着一个设备，可以在每个洞的石头里“凿出上帝早就放在里面的火”。暗无天日了一整本书，这结尾一比，昂扬地仿佛用“他们就此诗意地栖居在这片土地”上落幕。《老无所依》（*No Country for Old Man*）是那种交叉章节的形式，主线是变态一路杀人，然后用一个老警察的内心独白穿插其中。上来第一章就是老警察想：当警察是不能怕死的，怕死对方一眼就看得出来；但他就担心，自己暴露在邪恶之中太久，是把“灵魂置于险地”。然后他就追了一本书的杀人魔，在最后一章，想起了自己死了很久的父亲（而且老头还正好是个马贩子），他说他经常做两个梦，一个很莫名，就在某个镇子上父亲塞给他一些钱，第二个梦，也是全书的最后几句话，皓月冷千山，他和父亲一起在雪中骑马，父亲就像以前的人那样在牛角里藏着火。他说他知道父亲赶到前头去，是要在那片黑暗和寒冷中燃起火焰。

最后，说回到《长路》，孩子反复跟父亲确认他们是“护送火焰的人”，简直让人听到脸红。当然，这个说法很可能是父亲杜撰出来哄孩子的，但也因此更证明了人与人之间彼此编造故事能有多纯粹的力量，于是孩子相信了他们“是好人”，父亲也因为孩子而感到活下去仿佛是有意义的。麦卡锡1965年出版《果园看守人》以来，能检索出的采访不超过五六个，谁也没有料到他2007年第一次答应上电视居然是接受奥普拉的邀请，后者问他，读完《长路》最应该从中带走什么？麦卡锡说：“就我们应该更在意各种东西，关心他人。生活还是不错的，虽然有时候看起来糟糕。我们应该更体会它的好，更感恩。”他在其他地方还说过：《长路》那个毁灭世界的灾难是什么根本不重要，重要的是接下来怎么办。其实这本书就是父母的一个噩

梦，而麦卡锡的很多小说也就是这样，给自己一个挑战，往最可怕的地方去想象，但即使走到了最深最黑暗的地方，他还是会很大度地跟自己认输，说仿佛若有火光。

2019.2

迈克尔·翁达杰
MICHAEL ONDAATJE

斯威夫特写小人国，说里面有两派，大头主义者、小头主义者，水煮蛋应该从哪一头开始剥这件事，“六次暴乱，一个皇帝掉了脑袋，还有一个掉了皇冠”。小人国还有一个宗教，教义里面讲得很清楚，鸡蛋应该从方便的一头剥起，大头小头此消彼长，哪一派的刀快，他们那头就是方便的。

弗洛伊德把这称为“细微差异的自我迷恋”，往往是从外面看难分彼此的两群人吵起来最要死要活，不可调解。斯里兰卡的泰米尔人和僧伽罗人，本来就是从印度分阶段跑过去的，老乡，但是英国统治者觉得自己聪明要搞制衡，给泰米尔人开后门；1948年独立，僧伽罗人占四分之三人口，民族主义情绪有了渠道，终于泰米尔人被欺负得吃不消，要在北方立国。

所以，后殖民的苦头，倒真不能说是“大头小头”的玩笑事，但这段二十六年血肉横飞的内战史（两千多万人口住在六万平方千米的国家里，死了超过七万人），读来还是让人觉得：不至于这样。2009年，泰米尔“猛虎”组织的“建国大业”覆灭，但最起码在人类残害同类的技术史上，留下了恶心的一笔：他们是把自杀式炸弹作为战法的先驱；而僧伽罗人的回应，在反恐圈里被奉为“斯里兰卡选项”，归纳起来，就是封锁媒体，驱除联合国、人权组织，运用赶尽杀绝这个高明的战略宣布和平降临斯里兰卡。

翁达杰2000年以此为背景的小说《安尼尔的鬼魂》（*Anil's Ghost*）开场时，女主人公作为法医团队的成员，出现在危地马拉。场景只有一页纸，已经是满纸的寒气，他说家属的恐惧是“双刃”的：“既害怕坑里就是他们儿子的骸骨，又怕不是—那就意味着他们还将继续搜寻”。

然后，十八岁离开祖国斯里兰卡的安尼尔，十五年后申请到日内

瓦人权组织的一个任务，回到出生地，找寻大规模屠杀的证据。先是见到了政府强行指派给她的搭档，一个五十岁左右的考古学家塞拉斯·迪亚瑟纳。他带安尼尔去看他们工作的地方，结果是在一艘船上，曾“航行于亚洲与英国之间”，“依旧残留海水的咸味、锈蚀与油渍，货仓里弥漫茶香”，但此时似乎是象征气息更为浓烈地“一直泊在科伦坡港北角一处废弃的码头内”。塞拉斯考古找回的几具骸骨，号称是某个圣地公元六世纪的僧人，但安尼尔随手一翻，就摸出一块不属于那个时候的骨头。书的前三分之一，虽然不时穿插了一些斜体的小篇章—都是战争凶残的剪影，还有些配角闪入闪出，但几乎是我印象里最直截了当的翁达杰，主要就写安尼尔笼罩在忧悸的氛围里，吃不准塞拉斯到底效忠哪一方。疑神疑鬼到了搪塞不住的时候，有个细节是塞拉斯只是开了个灯，安尼尔问他：“你为什么开灯？”他说：“你以为这是我向谁发出信号吗？”

当然，用“直截了当”这样的形容词，甚至概括情节这种行为本身，都不会是翁达杰想要书评人为他提供的服务。这个漂泊者的钢笔里灌的是烟雾，他的文字似乎会隐藏到书页的后面，或者自说自话地飘走。他不只是一个写小说的诗人，他是一个不管不顾要在小说里践行诗歌诉求的实验艺术家。那个写了五卷亨利·詹姆斯传记的莱昂·埃德尔（Leon Edel），在评论《身着狮皮》（*In the Skin of a Lion*）时说，翁达杰写的是“语言电影”。他相信散落着的燃烧的意象，会彼此照亮，而它们间的低语在某个合适的时刻会叠加成交响乐。他相信缺失会让欣赏的人更投入；读他好像一直在跟谁商量，让他再多留一会儿，多说几句。

对于尚未入门的翁达杰读者，这样的语言时常让人隐约担心“过度书写”，或者说就是用力过猛。他2007年的小说《遥望》（*Divisadero*），主要写了三个人的离散：安娜、克莱尔和库珀（还是想补一句，这样对于翁达杰作品的概括，永远应该在记住之前忘记），整个故事的引信，是父亲突然降临在女儿安娜和收养的农场帮工库珀交媾后的场面，把小伙打得血肉模糊。另一个对库珀也生了很久情愫的女儿克莱尔在暴风雪中发现了汽车里的库珀；车门被冻住了，正当库珀以为克莱尔放弃了自己，“一把斧头劈碎副驾驶窗，玻

璃跳跃着穿过黑暗，飞入了他的头发之中”。这几乎是一个要让书本飞出手掌，跳跃着穿过房间的时刻：人都快死了，玻璃碴的身姿和落点（更何况是在黑暗中）到底是谁在关注？

《安尼尔的鬼魂》开头，当女主人公刚刚回到科伦坡，坐上了一辆三轮摩托，“挤进拥挤交通每一个狭窄的可能性”，这样的句子试图颠覆我过往对“文势”的所有体会，“玻璃跳跃着穿过黑暗”时那种“这怎么可能会是第一流写作”的困惑又浮现出来。可是，这当然不只是自我放纵，甚至，明白这些都是安尼尔唤起童年记忆的方式也没有那么重要，在翁达杰的笔下，我们要提醒自己，小说的推进从来都不能阻挠他打开任何一个时刻所蕴含的诗歌的可能性。

阅读翁达杰是接受一场关于小说阅读的教育。他好像按捺不住一种倾向，就是让所有的细节都不因为处在叙述之中而有轻重厚薄之分，这种平等会让你开始在意他每一个字词，就如同只要你玩味足够长久，它就会透露更多一样。这是诗歌的读法，其实也是侦探小说的读法—每句话都可能成为揭示犯人的最终线索；于是阅读一下子有了一种不同寻常的强度。

这场教育的第二堂课，是翁达杰对于自己人物的态度。《安尼尔的鬼魂》中间的三分之一，又落入了翁达杰熟悉的节奏里：每个人物都不知所起地写上三四页，正当你以为主角出现了的时候，他就不知所终，连告别都来不及。塞拉斯带安尼尔去见自己的老师，帕利帕纳，一位失明的泰斗，晚年因为伪造学术材料而弃世，让妹妹的女儿照顾着。他指引两人去找安南达，一个曾经让顽石或铁块“立此成佛”的开光师傅，现在被生活摧折地只能在矿井下工作。找到安南达之后，三人一起退到林中的一处古宅，让安南达凭借头骨重塑死者的面容。这是翁达杰笔下常有的所谓set piece，就是可以看成独立构成效果的小段落，关于某项古奥手艺的冷知识，氛围像是有个开关把其余的世界关了一样。然后镜头一转，聚光灯下站出来一个被战时伤员和失败婚姻折磨得也快成了个鬼魂的医生，结果他是塞拉斯的兄弟。医院的兵荒马乱中，突然又凿进来另外一个医生林内斯·柯利安的故事。他被叛军绑架，没日没夜地做手术，当他提出缺少一些医疗器材

的时候，这些绑架者就二话不说袭击了一家医院，还顺手替他掳了一个护士来。翁达杰对待人物跟他对待文字的态度有相似之处，就是他对着每个角色都怀着最深的同情，又保持着整齐的疏离感，所以每次转场景都像要开始一部新的小说，而每个人物出场都带着主角的灯光和配乐。不说这位医生柯利安，即使被劫持来的护士罗莎林，上场时的画外音也是这样的："奇怪的是，护士也没有抱怨自己的际遇，和他［柯利安］一样。"很多小说家都可以写很有趣的龙套，但很少有像翁达杰这样，随便谁露个脸就像是预订了五十页的戏份（最后再把这些戏全部剪掉）。

在《英国病人》（*The English Patient*）里，那个小偷卡拉瓦乔回想着："他整个一生都在回避长久的亲密。……他是那个偷偷溜走的人，就像情人离开乱局，盗贼离开一个消减了的屋子。"翁达杰对这个职业很着迷，卡拉瓦乔本来就是《身着狮皮》里的人物，而《猫桌》（*The Cat's Table*）和《遥望》里，也都有小偷，上面的那句话似乎提示了翁达杰对于他所有人物的态度。

我明白这件事是在《遥望》末期，前文我很不当心地把它形容为一部关于三个人的小说。其中一个，安娜，在那残暴的一幕之后出走，成了一个文学史家（另一类翁达杰不能忘怀的人），出现在法国，研究一个叫卢西安·塞古拉的作家。小说的最后三分之一突然成了失控的万花筒，赌气似的围绕着作家不断喊来新的人物。他的家人，一个他老了之后在路上认识的少年，突然又转到这个少年的父亲（小偷，在战争中受了伤，可能就是卡拉瓦乔）如何遇到少年的母亲；一对颠沛流离到他们家隔壁的夫妇，以及这对夫妇的患难，正当本读者的意志正在瓦解之时，翁达杰这样描述道：

> 他们互相也只是陌生人，正巧相逢在陌生人之间求生。他们发现任何东西—所有东西—都可能被拿走，在这个似乎要延伸至他们生命尽头的钢铁般的世界里，没有什么能保留得住，除了彼此。

我的顿悟大致是这样：讲故事只是幌子，翁达杰远远指着的，是

各种情绪流动的轨迹。这些“人物”，也只是像容器，各种怨憎会、爱别离、所求不得，就在这些容器里交换；翁达杰的棋谱上，他留意着车二平六，象五退七，他需要你是车，是象，但具体是谁并不重要。可当任何角色都可以退场，就像在人生里一样，每个人都变得无比重要。这一个个进进出出的陌生人，都有你不能完全了解的过去和心碎，但却足以充满一本书，或者整个宇宙。

就在我这样接受翁达杰教育，慢慢有些心得的时候，一场走得辛苦却也在审美上有相称回报的行程快结束的时候—《安尼尔的鬼魂》读完了，我突然意识到，为什么我读了一部关于斯里兰卡内战的小说，对于斯里兰卡内战的了解好像也没有增进多少？小说里偶尔表现的残忍场面，换成其他的时间、地点或敌我，似乎也没什么要紧的。就像这本书的几个批评者之一，古纳瓦德纳（Goonewardena），他说：“《安尼尔的鬼魂》读起来就像不停从水里拖出尸体来，但从来不探究上游到底发生了什么。谁在扔尸体？为什么扔？这些难道不值得知道吗？”

在这场极为政治的战争里，并不是说在道义上小说家一定要讲政治，但我只关心在技法上，如果要描写残忍，填充些干和硬的细节，难道不会更好吗？残忍不会让人感觉更真实些吗？或许可以这样推断：翁达杰要写的不是残忍，而是恐惧，小说的成功是他能设计出一套叙事，把这种恐惧的体验复制给读者。如果是这样，那未知倒的确更吓人一些。

安尼尔在伦敦学医的时候，她最关心的是一个叫作Amygdala的组织，她说像斯里兰卡语，中文里叫杏仁核。“它是大脑的黑暗区域，……恐怖记忆的储藏室。……这个神经束掌管着恐惧—如此它即掌管万物。”小说还引用了加拿大女诗人安妮·卡森的诗句：“我想探询看顾众生的律法。找到的却是恐惧。”

翁达杰是一个十一岁离开斯里兰卡的泰米尔人，但故土或许在他头脑里留下了某种形态的东方宗教，众生皆苦，要分辨出单个的人是很无趣的。佛教里把人和一切有情感的生物都叫作“有情”，而所谓“有情”，无非是种种物质和精神的要素的聚合体；而任何要素又是在每

个刹那依缘而生灭着的。我读《遥望》所感受到的所有人物都只是容器和象棋，差不多就是这个意思。翁达杰所要表达的情绪和主题，在角色之间流动，在场景间流动，也在他的不同作品间流动。

《英国病人》里，“二战”也只是背景，好像是为了把几个特别的人关在一起上演恩怨情仇的借口，最后有一段异常简陋的政治评论，里面那个印度拆弹兵，听到广岛和长崎的消息，无所适从，几步冲到“英国病人”的房间，用枪对准他，旁边卡拉瓦乔提醒他，你连这个人是谁都不知道，奇普说：“他是美国人，是法国人，我不在乎。当你开始轰炸有色人种的时候，你就是英国人。”再往前一些，他还转述过他哥哥的理论：日本是亚洲国家，锡克人被日本人残暴地对待，但是英国人却在吊死那些想要独立的锡克人。这时，照顾“英国病人”的汉娜不睬他了，双手插在胸前。接下来是不带引号的两句话，也分不清是否只是汉娜的想法：这世上的恩怨啊。这世上的恩怨啊。（The feuds of the world.The feuds of the world.）

读《安尼尔的鬼魂》，当作者似乎并没有从本质上区分斯里兰卡和危地马拉时，读者开始担心某种“这世上的恩怨都一个样”的立场。小说开头，翁达杰思考斯里兰卡内战：“很明显，政治上的敌人私下里进行着获利丰厚的军备交易。‘战争就是战争的理由。’”这样的分析似乎并没有什么帮助。

但最后这一课也是最重要的：读翁达杰的小说不是听他重述历史，而是观看某个独一无二的想象力为世界着色。Salon网站上一篇安尼尔书评写得极好，作者是之前并不认识的加里·卡米亚（Gary Kamiya），他说：“翁达杰这本书想做的，是在写一个道德分量沉重至极的主题时，既要因此写得干净、直白、不多愁善感，但也要把它写成一首诗，让它飞起来。”

说到底，我们一直忘记，小说，the novel（新的东西），本意就是探索那些没有去过的地方。先入为主地判定某种艺术体验有缺憾而抗拒它，就太过粗野了。

《安尼尔的鬼魂》居然还有一个突如其来的转折作为“结局”，甚至构成了一个完整的情节骨架，这在翁达杰的书里还没有见过。

说“突如其来”，是因为他的第三部分本来又“果不其然”偏离轨道成了一个迦米尼的爱情故事。翁达杰在接受“总督奖”的时候这样说：“我在想《安尼尔的鬼魂》里我最喜欢什么？应该是迦米尼不肯拥抱塞拉斯妻子的那一幕。对我来说，这是个让人心碎的时刻，与那些正式的故事天差地远。”就像《英国病人》，奥尔马希告诉凯瑟琳说沙漠里两个人会互相惦记是因为“近密”（propinquity）：“沙漠中的近密，水的近密……沙海中开了六小时的一辆车里，两三个身体的近密。”翁达杰最喜欢写的还是在苍茫中被风雪吹在一起的两个人，“天寒地冻，日短夜长，路远马亡”，就不要太讲究择偶标准了。

读小说也是这样，埋怨眼前的书不如心里的那本，特里·伊格尔顿有个提法，叫“规范化幻觉”，他们有个预设的模型，说小说要照这个来改，一直在页边写：这样那样不是更好吗。这种读书的方法也没有什么帮助。

2016.7

威廉·萨默塞特·毛姆
WILLIAM SOMERSET MAUGHAM

真要说起来，最早应该算是上了香港一位董先生的当：中学时的特长是熟读各种董桥文集，一直认定这世上写英文是没有人写得过毛姆的。翻找当年的笔记有些吃力了，但网上随便搜一搜就有证据掉出来。“我少年时代死命背诵毛姆不少句子：英文老师迷恋毛姆，学生不敢不亲近毛姆。”“她的信写得真是典雅，带着一点毛姆英文的气韵，新人类不屑也不能练出这样的功架。”“有的时候当我自己写文章想要经营一种比较English的东西的时候，我闭上眼睛也会感觉到它。”

后来本科真的转去念英文，董先生那句“我带着床头那本毛姆短篇小说集第四册出门”也要学—英文系简陋，资料室就是这套Vintage四册的毛姆短篇集居然只有一和四，当然同学是不知道的，我不断续借永远贴身留着。最难忘的阅读体验基本都带着场景。记得那时在上海某个偏僻的学校里等一个姑娘，换公交换得也只有在那样的岁数、怀着那样的动机才忍受得了；找了间破旧的教室读毛姆，一个故事读完去了趟“盥洗室”，回来的走廊上气氛迷离极了，觉得从窗口斜斜垂进来的都是伊比利亚的光，拐角处随时会款步走出一个新近丧夫的公爵夫人。那次读的就是这一卷（《毛姆短篇小说全集》第一卷）里的《事关尊严》。

毛姆真的适合带着出门，因为他的短篇可以用半页就让你落进他的氛围里。从那时起，一直怀着一个文学理想，就是解答：他这到底是怎么弄的—或者再好大喜功一点，毛姆到底好在哪里。我以为我只要继续好好学习，终有一天答案会自己偷偷生成在我的屏幕上。

可后来不就出事了么。就是越读书越发现怎么他们好像都不太看得上“老威利”，而且都是我最喜欢的批评家说话最难听。最早是埃德蒙·威尔逊，说毛姆下笔全是陈词滥调，最后你赞叹的是作者居然有本

事可以没一件事能表达出新意来。戈尔·维达尔，虽然我当时印象更深的是他说十七岁已经读完了所有的莎士比亚和毛姆，但他也同意威尔逊，称毛姆为陈词滥调大师和颇为廉价（half-trashy）。克里斯托弗·希钦斯说，毛姆写作用功，日复一日论斤按两地产出三流文字。而最低点是大四精读课本上一见如故的随笔作家约瑟夫·艾普斯坦（Joseph Epstein），图书馆里找出本文集，目录里赫然是一篇：Is It All Right to Read Somerset Maugham?真的就到了这个地步，语气近乎求饶：你们就让我稍微读一点毛姆吧。

当然，好话的分量也不轻。这篇文章写在毛姆刚刚公版（总感觉卖书网站上刷新一次都能发现新译本）的时期。封面封底上这样的话也见得多了：马尔克斯说毛姆是他最喜欢的作家之一；奥威尔说现代作家里毛姆对他影响最大—“毛姆到底好不好？”这其实是个文学史的题目。活着的时候是全世界名气最大、赚钱最多的作家，“新批评”指导文论的那一段，宣扬文本自治，提毛姆倒反而不丢人，毕竟奥斯维辛发生了，他也算象征着文学入世，心怀天下。但现代演化成后现代，可能是德里达上台读论文的六十年代之后，一切缥缈起来，大家开始同意威尔逊所谓毛姆写的不是“真正的文学”了，因为他写的不够“相对”，不够“主观”—居然想观察世界，居然想揭露灵魂，怎么会有这么荒唐的想法呢？但哪种小说更正宗吵再响也没有用；不管小说家打定主意要干吗，总还是得一句一句读吧？

毛姆写过：“我等待的批评家是这样一个人，他能解释为什么我缺陷这么多，却这么多年来拥有这么多的读者。”其实我当时就或多或少猜了出来，译了这么些个中短篇之后更加相信，窍门是那个叫“阿申登”（Ashenden）或者“毛姆”的叙述者。他的故事我最喜欢的几乎开篇都像便签簿上截下来小品文或者旅行笔记，正当你被放松，想上前跟他搭话的时候，这家伙转身从兜里掏出一块什么东西，说：“你瞧我在路边捡到了什么？”结果这个“什么”是世上最光怪陆离最撩人心弦的故事。

这当然首先是一种文学手法，让读者本能地觉着故事更亲近可信，但它似乎在毛姆这里也成了某种比喻，象征着作者的乐在其中。格雷厄姆·格林说，读毛姆停不下来，不是为了他笔下的人物，不

是“氛围”，不是文笔，而是逸事秘闻有种内在的力量。毛姆享受那种传递八卦的乐趣，他想把自己放进去，不仅为了让你听故事更认真，而且他自己也恨不得成为那个投入的听众和游客。当年那本把毛姆比作莫泊桑的书，说这两人都世故，知道什么东西是“广泛有趣”的；2009年的那本《毛姆的秘密生活》（*The Secret Lives of Somerset Maugham*），说毛姆“心思敏锐，最擅揣摩观众想要什么”。他当然知道我们想要什么，因为他就坐在我们之中。

毛姆被引用最多的一句话可能是：“我清楚自己的位置：二流作家的最前列。”其实呢，这句话毛姆从来没有说过。是威尔逊那篇文章出来之后（里面提到他“确信”毛姆是“二流”），两年后就有人不带出处地“报道”毛姆说了这句话。直到1980年特德·摩根（Ted Morgan）的传记说毛姆在《总结》（*Summing Up*）里写道，“我知道自己的地位：二流作家的最前列”，书上哪里有啊？而《毛姆的秘密生活》则说毛姆“多处说过”—每个引用的人都要编个出处，自然是少不了的—但没有一条可以确切查证。

于是顺理成章地要问，这句话哪来这么高的“可引性”呢？其实，这是一种“你看，他自己都这么说”的心理状态；既然您把井都凿好了，扔几块砖头进去又何妨呢？在我看来，作家不是足球联赛，不用非得分出级别和名次，我在意的是这句话映衬了毛姆作品里表现的一种迷人的心态。那是一种对更纯粹文艺生命的向往之情。在他几部重要的长篇里，总有两个形象的各种变体，一个是安分于制造文化商品换取在俗世立足的成功匠人，而他的对面，往往御风而行着一个为了诗和远方奋不顾身的伟岸身姿。在《人性的枷锁》（*Of Human Bondage*）中自传体主人公菲利普·凯里去巴黎学画，圈子里有才华的只有一个叫克拉顿的人，后者说，“画得好不好有什么关系，我只是不得不画而已”。但凯里知道自己不是这样的，他只不过“手不算太笨”。《月亮和六便士》（*The Moon and Sixpence*）里，当然有抛妻弃子的高更；《寻欢作乐》（*Cakes and Ale*）中，是曲高和寡的哈代；最后在他七十岁那年，写出了一个“世界那么大，我想去看看”的拉里·达瑞尔，《刀锋》（*Razor's Edge*）里那句“你想干什么？”“我想游手好闲。”像灯塔一样照耀着我的整个青年时代。在这个短篇集

里，你可以看到一则几乎像是《刀锋》练笔一样《巴纳德》，当然，毛姆没有把同样的故事写两遍—他其实写了四遍：二十七岁出版的长篇《英雄》（*The Hero*），也写了一个归来的战争英雄，也受不了家乡的伦理氛围，也结束了之前定下的婚约。毛姆二十年后又把它写成了一个剧，叫《未知》（*The Unknown*）。读毛姆的短篇集，如果你眯起眼站到合适的距离之外，会发现有好些篇目内核是相似的：他对那种粪土社会规范的波希米亚心性有种不能自已的崇拜之情，热爱断和舍，热爱逃离。联想到他自己，青少年时要逃离的是那个冰凉的牧师家庭，那个把他压抑到口吃的寄宿学校；后来是为了逃离婚姻去打仗。多了解些生平自然没坏处，但只要仔细读那些小说，毛姆的纯真，就像他当年逃到海德堡读书时说的一样，整个审美的世界“就像平原一样在眼前打开”。西里尔·康纳利（Cyril Connolly）说：“这个我们最世故的小说家，着迷的却是那些抛弃世界的人。”这种离经叛道的文青气质，在任何时代的普通读者群里，都有致命的魅力。

我的译观很明了，就是把作者想传达给原文读者的体验尽量在译文中复制给译文读者。所以，原作有多好这个问题，其实并不关译者的事；我只是换了顶热心读者的帽子，把这些年沉浮在记忆里的几句关于毛姆的话串起来说一说而已。作为译者，职责简单，需要他们说的话也少，就像《寻欢作乐》里，阿尔罗伊·基尔那句俗话：“说到底，要验证布丁只能靠吃。”但既然厨师执意要出来聊天，万一被发现分不清芹菜猪肉和虾仁韭黄馅的饺子口感有什么差别，终究让人担心他的厨艺。

所以，作为读者我还是很愿意听译者描绘一下他感受到的原作风味，当我看到有人将毛姆的英文形容为“驯雅”或“优美”，我就隐隐有些不安，怕味蕾背叛了自己。但幸好在英文世界里，口径还是比较统一的。推崇毛姆的两个作家，给英文短篇集作导读的尼古拉斯·莎士比亚（Nicholas Shakespeare），说“毛姆的文字不美，他写得很平淡，就像说话一样”；帮毛姆编出一本游记文字合辑的皮克·艾尔（Pico Iyer），说他写的是“公务员散文”。

从我刚读得通英文起，毛姆写作课的两句话一直记着。第一句

是：作者表达得晦涩难解，是因为他自己没有想清楚。第二句是：一个人要是拿着环每走两步就要从里面跳过去，你就会怀疑他是不是在认真耕地。

当然后一句，也就是写作要摈弃一切寻欢作乐，我从来没有遵守—还好毛姆也没有。毛姆说他追求的是简单、清晰（夏志清先生将lucid译为“达”，我觉得并不贴切）、悦耳。要我说的话，他的文风是一种体面的娴熟和狡黠。自从立下字据，开始翻译毛姆短篇，每告诉一个朋友，他就会用恭喜的目光拍打我的肩膀，因为让一个促狭的人译刻薄，是文艺之神的奖励；而讥诮这项技艺，到了毛姆的境界，自然也是声色不改，所以对于译者来说，在文风上也无须摆出什么特别的姿态来。

现在我们应该提醒自己，连伊夫林·沃这样难以取悦的人，也说毛姆是“在世唯一一个能让人学到东西的作坊师傅”。毛师傅的第一语言是法语，那个传统里的精致他似乎一直觉得在自己的能力之外，却也像是为了腾出力气更好地发扬从福楼拜到莫泊桑这条文脉中的“经济”，让他的故事有种谦卑却让人服帖的不蔓不枝。另外，还是回到上文提过的意思，他下笔有种发自内心的快乐，让读者也高兴地几乎认为那些在造句上的小疏忽并不重要。而说到“悦耳”，当他把字词音节安排对的时候（经常是对的），那个段落会从纸面上浮动起来。我试着模仿他语势的高低转承，有时也会因为念起来顺，给自己造成一种“译得真好”的假象，忍不住就要把那段话粘贴到某个聊天窗口里。另外，执意想提一句，所谓cliché，是非母语读者最难体会的一个层面，陈词滥调都是因为有意思才会被用旧的，尽管我已经在我能接受的范围内尽量多用了一些成语和俗字，但译本的读者很难体会威尔逊的那种义愤填膺。

话就说到这里好了，如果要从所有作家里挑一个去经受这样一篇译后记，毛姆是最不用担心的人选之一。“你可能不是古往今来写得最好的小说家”这个判断裹再薄的糖衣也会被毛老师笑话吧？而且只有承认了这件事，对他的欢喜和感激才值得一谈。

文学的好坏，我是一个相对主义者，我不相信永恒的胜负关系，我相信人生和阅读的莫名交汇造出的美好片刻。而毛姆给了我足够多

这样的片刻。如果这篇文章还有意图要对判断文学价值凑泊出什么说法，是这句：任何瞬间的心动都不容易，不要怠慢了它。翻译这个集子，正好是孩子出生，兵荒马乱之中，正在翻译着的毛姆故事，曾兴高采烈地讲给待孕妇女和哭闹的婴儿听；其实，我也能想出好几个比带孩子（以及制造一个差强人意的新毛姆译本）更高级的消磨时间的方式，但如果活着只是永远不甘于经历第一流以外的东西，那人生还能筛下多少值得保留的回忆。艾默生说，只要真心觉得快乐，你就更丰沛了一些。

2016.8

《毛姆短篇小说全集第一卷：爱德华·巴纳德的堕落》译后记

汤姆·麦卡锡
TOM MCCARTHY

1

要写汤姆·麦卡锡，两点为难。一是瞪着“现实”“当代”“先锋”这些概念太久，类似严刑拷问嫌疑人过了头，你想听什么他们都立马招认给你，或者像是炖个肉总觉得滋味还没真正出来，到最后煮烂了，完全夹不起。二是如果一个小说家给自己小说的中心思想都提供了标准答案，我们还能多说什么？除了把中心思想再提炼一下？

《撒丁岛》（*Satin Island*）2015年2月出来的时候，麦卡锡在《卫报》抛出一篇文章，标题一时间在网上随处可见：“写作已死——如果乔伊斯今天还活着，他应该在谷歌上班”。点开，导语也很明了：“我们的生活几乎每时每刻都成了电子化的档案。今天规划我们体验、观念、信仰的是软件。作家该如何回应？”在这个诱惑点击、病毒传播的时代，难得见到这么尽职尽责如实反映文章乃至背后小说主旨的先行文字了，真要说疏忽了什么，那也是忘记贴上“内有剧透”的警示。

文章里麦卡锡具体说了些什么？第一部分袒露自己最新的人类学倾向，说自己终于发现二十世纪中期最好的法国作家是列维 - 斯特劳斯，认为“现代人类学之父”马林诺夫斯基的那句“记下一切”很有道理。突然，他假装顺理成章地感慨道：作家应该是人类学的先头部队；让小说成为一部囊括一切的“大报告”是多么迷人的想法。就像麦卡锡十分仰慕的乔伊斯一直说：《尤利西斯》要留存整个国家、民族、时代。但小说家真有本事全盘刻画我们这个浸润了数据的时代吗？我们的每次点击不都被登记了吗？我们的每一个脚步，如果没有被卫星和监控收录，也已经被我们的随身设备出卖给了某个二进制的数据库。我们所有的视线、欲望、冲动、饱嗝、反胃、呻吟、咒骂，都渐渐成为某种运算的养料。马拉美说，每一样事物存在都为了落进

书中，并把生命最后几十年用来写那部Le Livre（英文就是“The Book”，终极之书，绝无仅有之书），或许我们该承认，这本书已经在云中写成了，只不过没有人类能读而已。所以麦卡锡那篇文章要说的，倒也不是乔伊斯真的会投简历去谷歌打卡，而是谷歌和它的伙伴们所完成的对人类的记录，早已超越了乔伊斯和马拉美的想象。

大致就是这样。写作已死。小说已死。至少，这次麦卡锡拿出的刺杀小说的方法还是比较新颖的。当然，每次传出这样的假消息，总有心地柔美的文人义士冲出来说，放屁，做梦，小说哪里死了。也算双栖在艺术圈的麦卡锡好比是完成了一件行为艺术：“小说已死”当然是玩笑话，那些手里还举着兵刃护卫小说的人，难道没有读附在文章后面生命体征明显的《撒丁岛》？还没跟它缔结商业关系时的一句话书评至今没有改过口：我大概还没有读过每页都向着主题，却又能写得如此轻盈有趣的小说。

麦卡锡在艺术界最有名的手笔是创立了一个半虚构的组织叫作“国际灵航协会”（International Necronautical Society，简称INS），宣扬“假”与“复制”，比如展览开幕找个人扮演“汤姆·麦卡锡”出席，比如，“总书记”汤姆·麦卡锡会突然学斯大林清洗领导层，开除几个成员；其中一人的罪名是“还没死”。他们甚至在《泰晤士报》买了版面发表宣言，上来第一句是：“死亡是一种空间，我们要勾勒它，进入它，殖民它，最终在其中定居。”我想，如果让他知道中文译者在他书后面附了篇文章，宣称他的小说是“围绕中心思想”而写，一定怒不可遏，会下令把我处决；既然如此，我就不妨把《撒丁岛》的“情节”也一并概括了吧。

小说主人公叫“U”，可理解为you，你，universal或united，普遍、联合，unit，独立、部分，这些也都是译者的妄加揣测，或许和小说文本根本没有关系：

> 我是一家咨询机构派往企业内部的人种志研究者。
>
> 一个为企业工作的人类学家到底做了些什么工作呢？我们供应对文化的洞悉。这又是什么意思？意思是我们拆去文化的针

脚，分解织物的经纱和纬线—它所引发的局面，以及支撑和滋养这种文化的理念—让客户了解，如何在这种面料上获得最大的附着摩擦力，同时把他们自己那根细腻柔滑的蚕丝纺入其中，并且用战略化的微型叙事进行渲染和加工（说法繁复，其实就是“帮他们卖产品”）。

作为“企业人种志学者”，我的本职工作，我的“官方”功能，就是从五花八门的情境中收集意义—就像物理学家从某些普通的混杂物中提取纯净、不含杂质的精华，就像矿工从大地深处找到金矿—但我有时候容许自己这样想：其实，真相正好是颠倒过来的，我的工作不是将意义从世界中取出，而是把它们放进去。

当然这听上去多少有些缥缈，怎么也不像是个正经生计，但如果你是U的父母，找出“具体”的工作案例也并不能让你放心多少。下面引一段他为牛仔裤厂商提供的服务（阐释牛仔裤上的褶皱）；看他如何“供应洞悉”“将意义放入世界”，并最终帮着“卖产品”的。下狠心没有删减，为的是让您能在文本作为一种空间和时间的维度上感受小说氛围（换句话说就是可以略读；而且我保证后面不会这样引自己的译文了）：

……为了给它们建立一个框架—也就是说依靠这个框架才能向客户阐释这些褶皱真正的深刻“含义”—我盗用了法国哲学家德勒兹的一个概念。对他来说，le pli，也就是“折”，描绘的是我们吞下外部世界、将其翻转、然后再吐出的过程，并在此过程中形成我们的个人身份。其中德勒兹那些关于革命的瞎扯我一概没有涉及（他是个大左派）；也没有把德勒兹放在引用名单里。这些大型的零售企业很看不上这种家伙。对于另一个法国哲学家巴迪欧，我也是这么干的：我回收利用了他一个叫作“撕裂”的概念，他指的是时间上的某种突然的断裂，很自然地就让我用在了牛仔裤的裂纹上，我把它们看作是穿着者与众不同的胎记，证明了个人与大历史割离之后，建立起了属于个人的时间架构。这部分哲学所牵涉的激进思想也被我扔掉了（巴迪欧基本上就是一个毛主

义者）。于是，我在“公司”的标准程序，或者说MO［译者按：惯用手法］也就建立起来了：将先锋的理论—几乎无一例外出自思想图谱中偏左的那侧—注入大企业、大资本所代表的机器之中。这个机器什么都咽得下去，毫无痕迹地将它纳入自己的组织中，就像一个无比庞大的织机，不管原料如何的难以驾驭或格格不入，它都能把它重新织进我偶像所谓的那个“统摄形式”之中—如果算不上的话，那至少是“统摄者的形式”。

没有吃透他在讲什么不用为此丢失睡眠，也不用担心这些话应该当真几分。当然了，把世界看成是平的，把最深刻的后现代哲学和最细碎的虚荣诉求并置，不但可以照惯例做各种后现代的解读，本身也是体贴人性的立场，但像这样的片段放在小说里，我们唯一需要确认的就是其中的“不正经”，或者就是大家所谓“一本正经的胡说八道”。其中正经和胡说各占多少比例，在我看来，是根据每个读者的不同心性调配的；但至少有一点：用左派的道理去帮大企业牟利，本身就很滑稽。

“大企业资本主义”收管一切是《撒丁岛》的主题之一，但在英美小说界已经被公认的先锋派擎旗手汤姆·麦卡锡做了件派头更大的事情，他要用叙事呈现一种当代生活—一种乔伊斯被互联网取代—的印象，这也是为什么有的评论者说这才是我们拥有的第一本“网络小说”。为了方便讨论，我在译书过程中慢慢觉得这种“当代感”似乎可以归纳为三点。一、什么都被干了；二、什么都干不了；三、干了什么不知道。而这三个方面都可以借用U为之焦虑整本书的一份工作来解释：除了那些时有时无的“制造意义”的小活儿，公司领导还给他分配了一个大任务。这位有点精神导师气质的佩曼告诉U：你要写一份“终极文献”，一本“绝无仅有之书”，里面是对我们这个时代所有“评判”。这件事凌驾于你在公司的所有工作之上，也是我找你来的真正原因。

第一点“什么都被干了”当然就指的是“一切已被记下”的主调。U慢慢惊恐地意识到，这份“大报告”不仅没法写，或许其实已经写好了；他觉得自己不仅仅是多余的，而且他居然会相信佩曼、去写大报告本身，可能就已经让他成了大家的笑柄。第二点，“什么都干不

了”，我们的时代是个分心的时代。（《查特莱夫人的情人》第一句说“我们的时代根本是个可悲的时代”，或许我们现在也很可悲，但大家集中不了注意力，所以谁都没发现。）整部《撒丁岛》就是U一次次被各种媒介扰动的飞扬哲思带走，始终没法好好动笔写“大报告”的过程。杰夫·戴尔和托马斯·伯恩哈德的读者一下子认出很多现代小说的架构：就是不停地提醒读者，你手中这本书本来该是什么样的，我如何如何就一直没写出来。第三点是干了些什么连自己都不知道。用一个字母给主角起名让人想到卡夫卡的约瑟夫·K，而卡夫卡对于官僚体系的描绘也映射到了这部小说里大企业恢宏无边的层级体系中。大致上，整个故事两头，最初是“公司”赢得了一个叫Koob-sassen的项目，最后成功投入运行—这个项目是如此的形态万千加无所不在，所以U对它的了解也没有比读者好多少—而我们始终对它一无所知。U在解释Koob-sassen为何隐形的时候，说是因为它无聊：网上注册时给我们看的那些“条款和条件”，几乎管辖着所有我们享受的网络功能，每次“同意”得那么爽快，谁又读过哪怕一个字。就像上文所提到的，我们难以想象U那些“诠释产品”和白日做梦的工作能对Koob-sassen产生什么影响，但到了最后，他却莫名其妙作为Koob-sassen的设计师成了名人。

另外，不用担心预先知道Koob-sassen会成功或U会受追捧就像知道了悬案凶手，影响你看小说的兴致，这本小说的主题是“一事无成”，而且U一开始就提醒读者，要是你想看的是“事件”，赶快去看别的。但麦卡锡的这部小说有种奇妙的机制会让你一直往后翻页；每次U分神制造那一个个胶囊般的小“意义”，会让你等不及下次故事能脱离主线，就如同去和婚外恋人约会。而且这部小说与“当代感”合拍的另一点是所有这些贯穿小说的意象，每一个片段都看似无关紧要，但全都像是有劫持你微博时间线并揭示全局的潜质。中文版成书时跟设计师讨论，我自顾自聊起这些麦卡锡慷慨散播在书中的意象，把其中有资格成为封面的列举出来；后来一想，我似乎是按自己的脉络把整本书讲了一遍。但关键也就在这里：所有的意象都是离题，但离题即是主题，每个临阵脱逃都发现自己已然到了终点。

麦卡锡说这部小说有最初的想法，是他2010年被墨西哥湾漏油的

画面迷住了，每回一见到就移不开眼睛。而《撒丁岛》里面，不但有很多关于石油泄漏的思考，而且黑色物质玷污一切、裹挟一切的噩梦画面也层出不穷。U甚至把Koob-sassen想象成陵墓，想象成棺材，想象成死亡。这也是为什么体会中文版的封面，你会觉得吉洋老师可能是麦卡锡更称职的评论人，她一下就看穿了我那些不痛不痒的建议，直接杀向了这个统摄麦卡锡整个创作生涯的核心意象。

2

麦卡锡2001年写完自己的第一本小说《记忆残留》（*Remainder*）之后，没人肯出。四年之后，巴黎一家艺术类出版社给他印了七百五十本，只发到画廊和博物馆去卖。2008年，扎迪·史密斯在《纽约书评》里把《记忆残留》称为“过去十年最好的几本英文小说之一”，让它从一本“邪典”也算不上的冷僻书一下成为当代先锋小说学习者的必读文本。

小说开始是一个无名叙事者因为某起事故收到了大企业八百五十万英镑的赔偿，于是他也就没有权利再向我们透露这是起什么事故。似乎是因为头部受伤，他要重新学习掌控自己的身体，再简单的举手投足也变得“刻意”。又是脑中某个奇特的回路，让他似曾相识想象出一幢公寓楼，认定其中的细节是自己重新获得“自然”和“真实”的关键。于是他把自己的那份天价赔偿砸给了一个物流和演艺团队，替他不断重现梦中那个公寓楼的场景。比如，一个弹钢琴要错得很精确的男人。一个整天在楼下煮肝的妇女。一只慵懒在屋顶的猫。

麦卡锡这部小说想说什么？放心，有文论家麦卡锡在。在我看来，解释《记忆残留》的关键一篇是他2014年发表在《伦敦书评》上的《写作机器》（Writing Machine），几乎“一站式”呈现了麦卡锡对几个重大小说、哲学概念的想法，而这些想法则滋养着他的所有创作。其中最首当其冲的三个概念是“现实主义”（Realism）、“现实”（Reality）和“实在”（The Real）。如果我在接下去的三五句话中，没有一劳永逸地道破这三样东西的所有玄机，那就说明我像张无忌学太极功夫，忘得越狠离悟道越近，方向还是对的（这一段学习麦

卡锡的过程中，只觉得曾经对这些事情所知的一二也全都变得经不起推敲了）。那篇《写作机器》开篇是引了一段J. G.巴拉德1973年给名著《撞车》（*Crash*）写的引言，最后落到一个重点句上："虚构已经在那里了；小说家的任务是发明现实。"这个后现代的共识在今天互联网人人生产内容的时代自然更觉真切；现实不在他处，现实是我们创造的东西。但"现实主义"是另一回事。麦卡锡在讨论这个词的时候一般用它来攻击那些对现代主义创见无动于衷的"天真现实主义者"；罗兰·巴特说，所有文学都从根本上是现实主义的，所以在这个意义上麦卡锡自然不认同先锋与现实主义的对立，他说那些所谓怪里怪气的实验文学其实更贴近我们的日常感受：因为后者也就是这样被切割、撕扯和打乱的。

最后要多看两眼麦卡锡时常提到的这个"实在"。它原本是个心理分析学派的用语，题目中的"写作机器"就是弗洛伊德发明的一个装置，用来比喻我们潜意识—生命短暂，我就拿主意不照着弗洛伊德再造一回这个机器了—他想说的是：我们的精神生活像水母一样，只是最初那一下刺激振荡出的涟漪，而那一下最初的刺激，是麦卡锡很喜欢提的一个词，叫"创伤"（Trauma）。同一篇文章中，麦卡锡引了另外一个例子表明"创伤"和"实在"的关系，取自法国作家、人类学家米歇尔·莱里斯（Michel Leiris）的一篇文章，叫作《把文学想象成斗牛》（Literature Considered as a Bull-fight）。他请读者在头脑中想象一场斗牛表演，但把牛省去，因为你把危险从中去除了，那么斗牛士的那些招式和身姿再潇洒，也失去了意义。所以，公牛锋利的角尖—可以让这场表演瞬时崩塌的"事件"—就是文学。而写作和人生（在此类讨论中，这两件事往往是重合的）就蕴藏在那个"事件"的悬置之中。之前聊起《撒丁岛》和《记忆残留》涉及的很多元素都在这里：创伤、失真、悬置、重复；除此之外，最要紧的，就是那个隐忍着的暴力可能，靠它来断绝一厢情愿"现实主义"的绵软惯例。

3

当然，所有这些浓稠的理论最后被搅成消弭一切的黑色涡旋，的

确让人有些胸口发闷，但读那两本小说时丝毫没有这样的感受，汤姆的文字有种很好亲近的干冷，甚至叙事之中始终保持着一股“欲知后事如何”的推动力，如果联想到麦卡锡是多么认真地践行着自己的哲学主张，这种“可读性”简直是不大不小的奇迹。2017年5月，“纽约书评经典”（NYRB Classics）替麦卡锡出了一个集子，收录了他从2002到2016年的非虚构写作。作为这个出版品牌和麦卡锡的粉丝，照理说这本书该是我2017阅读日历上的高光时刻才对。读完三百页聪明到发出白炽光的散文，首先我要说的是我并不介意他基本都是在各种话题下演练《写作机器》的观点［文集里面这篇文章重新命名为《说“实在”的，或者水母能在文学上教我们什么》（Get Real, or What Jellyfish have to Tell Us about Literature）］。《泰晤士报文学增刊》一篇文章这样评说：“所有论述都通过不同的路径（也并没有多么不同）回到同一个地方，所以读完整个文集让人感觉像是做了一场那种无法逃脱的梦，每次推开一扇门就发现自己还是在原来的房间。”

比如，他评论比利时作家让-菲利普·图森，特别推崇《浴室》（*The Bathroom*）里无所事事的男子扔飞镖扎进了女友的额头，像刺破了橄榄一样［文章名就叫《刺破橄榄》（Stabbing the Olive）］，这就是麦卡锡所谓让空间时间获得意义的暴力事件。重申：小说家有两三个笃信的哲学观点撑起自己的文艺理论其实并不寒碜，关键是看他如何在小说中让生活穿过这些理念。但我无法真正信服的是麦卡锡在评论中每每无法按捺住自己想要屠戮“现实主义”的冲动。而且他的反叛姿态是全套的：麦卡锡也完全鄙夷所谓的启蒙、人本精神和独立意识。他似乎认为……不是似乎，他的确说过，如果过去一百年来现代主义、心理分析这些伟大发现所孕育的新小说是“文学”（比如，乔伊斯、罗伯-格里耶、克劳德·西蒙），那么当代的主流英国写作显然不能再用“文学”这个标签了：两派想做的事情不相干。他还在某个访谈里说过：“自由主义者，自由人文主义者，我要对付的正是这些人，不管他们的立场具体是什么……他们那种首先有一个‘自我’的幻觉，以为这种意识可以到处产生情感、获得体验、不断发展，这是我所憎恶的。”谈起终极意义上的“实在”—纳粹的大屠杀，麦卡锡断言贝克特笔下的那件“不可言说之事”比普里莫·莱维这样的写实派所能传递

的要恐怖、深刻得多；这就让像我这样思想落后的读者十分尴尬，不知道他说这句话的时候几分是玩笑？

麦卡锡自然很喜欢把读者逼进这样的位置。但对我而言，随之而来的真正“恐怖”是我再也吃不准《撒丁岛》和《记忆残留》里“一本正经的胡说八道”比重到底各占了多少？万一他全是“一本正经”呢？那岂不是我翻译时笑呵呵的表情就成了最根本的态度问题？比如他说，自己在读书会的时候选“le pli”那段，观众都会大笑，但他的用意并非讽刺啊，现实确实是这样。有什么比觉得一个笑话好笑极了，但对方执意要说服你他并没有开玩笑更扫兴的呢？

4

既然这篇文章已经简洁不成，我就索性再把扎迪·史密斯喊回来一起多聊两句。她那篇捧麦的文章题目叫《小说的两条路》（Two Paths for the Novel），一条路她命名为“抒情写实主义”（Lyrical Realism），意思就是小说能写明白一个人想的是什么，世界是什么样的，自然她和麦卡锡都很看不上这种盲目乐观；另一条路，她说《记忆残留》是“建设型解构”（Constructive Deconstruction），不破不立，“让我们至少能看见一点小说前行—纵然艰难—的方向”。

扎迪和汤姆，他们似乎认为文学是个不断进化、天天向上的东西；它会“前行”。但我不太确信他们是对的。先锋派奚落现实主义喜欢戏仿：“‘某年某月某日—逗号—我从某某街走过—逗号—心情如何如何……’，我们的生活哪里是这样的？”似乎念出标点符号就足以揭穿现实主义的荒唐了。

但麦卡锡这些聪明人又何尝不知小说这个形式从一开始（堂吉诃德、项狄），就知道文本和外部世界并非直接的对应关系；只是把这个传统再圆进来，他们就说不清了。但就像所有小说家都认为自己现实主义一样，好的写作者一定也从来就明白语言和意识的不可靠，比如，十九世纪五十年代，比法国关于现实主义的大讨论传入英国还早了三四十年，被称为“现实主义掌门人”的萨克雷在《亨利·艾斯芒德的历史》（*The History of Henry Esmond*）里就写道：“只要转换一下视

角，再伟大的行动也无足轻重；调转望远镜，巨人变成俾格米人。”萨克雷的小说里常有对于叙述者“全知视角”的戏弄，也有此处显见的一种无力的宿命感，都和当时的达尔文主义架空了上帝有关；现实主义就是为了反映现实、应时而变的小说技法，都是社会能量和科学进步在人生和性情上的反射，萨克雷要反映进化论，就跟麦卡锡不得不描绘谷歌一样，是对文艺工作者的基本要求。

更为重要的是，除了这些现实主义小说家，他们的读者其实也一直都知道这些是假的，只是大家说好了制造幻觉，你念咒语，我负责催眠自己。后现代的说法，语言是“延异”（Différance），永远指不到作者想指的东西，当然很有道理。但文学和语言一样是种架构和约定，不是所有的科学、理论成果都可以容纳进去的；读德里达累死人，是因为他照着自己的理论，后半句话总在解构前半句。我只是觉得这种写法未必适合讲故事，如果推到极限，更是一切死寂。爱因斯坦说卡夫卡太复杂了，人心不是这样的。人类智慧能解码的文学终究有个限度，这个限度就是文本和作者的互相照顾。所以麦卡锡也说他不是“现代主义者”，他要在现代主义的废墟里找到新的航线。

5

这时，我们不得不面对房间里的那头大象：《小说的两条路》之后，俨然畅销书作家的麦卡锡交出的第一部作品是《C》。乍看之下，这本书的风格和《记忆残留》（以及之后的《撒丁岛》）相去甚远，似乎是在故意拆扎迪的台，用处处才气铺张的华美叙述表明为什么扎迪的两分法不对，而麦卡锡其实想做的，是在这些表象之下设置无数互相连接的符号，交织成一张只为显示作者织网技艺的网：为了写这篇文章，与《C》搏斗数周，最终诚实的结论只能是：麦卡锡想做的事情太繁复而玄奥了，更多只是为了抒发自己架构的欲望，根本不在意读者是否会有伴随文本的会心之感。

小说写一个叫作赛奇·凯里法克斯（Serge Carafax）的人从1898年到1922年的经历，开始是他父亲沉迷无线电技术，还办学校教聋人说话；然后腹中堵塞，去中欧疗养；“一战”中，他成了侦察地形的飞

行员；最后赛奇在埃及参与建立了一个类似于BBC的帝国广播公司。

其中还是可以读出麦卡锡哲学中的各种主题，比如主角名字分开，cara是土耳其语的“黑色”，fax指的是fascimile，复制；C打头的文字游戏变换无穷，可以是carbon，碳，自然界最基本的黑色元素，可能最显眼的是crypt，既是墓穴，也是密码，麦卡锡又来，小说之外解释说这个词也跟心理分析有关，它是忧郁症患者收到创伤之后建立的掩体……

暂且搁置这些黑暗的内涵，我又要干一件麦卡锡会讨厌的事，就是处心积虑地把整个讨论结束在一个昂扬而温柔的调子上。《C》在我看来，最重要的主题还是二十世纪初期电波布满天空的过程，我最看重的那个单词是communication，人类借助新科技的交流冲动。

赛奇去疗养的时候见到那里的医生，两人有如下的对话：

> “英国医生写的病历上说你有长期的肠胃病，”菲利普医生继续说道，“请你描述一下。”
>
> “就像肚子里有个很大的球，”他说，“一个灰尘做的大球。”
>
> “你为什么会说是‘灰尘’？”菲利普医生问。
>
> “要说的话，因为它是黑的。感觉上就是这样。”

这段治疗便秘的诊室对话是文学的缩影。大家都有人生的难处，要靠互相交流才能纾解，自然，文字是不够用的，但我们也只能凭着感觉强行表述，希望对方能猜到。现实主义指的正是这种两厢情愿。正因为猜的一方要把自己填充进去，它就不再是纯粹的符号交换了，在某个层面上，它必然要引入切实的生命体验。就像乐高玩具，不管它的部件多么方方正正、有棱有角，坚实得完全脱离生活，但这是孩童所能愉快处理的极限（类似于“某年某月某日—逗号—我从某某街走过”等等，也是我们人类进化至此能方便领会的大致程度），但乐高到最后那个像素极低的作品在想象中引发的一跃却是人性的胜利，而用水雾做成的积木是什么也搭不成的。

有一个美国哲学家叫唐纳德·戴维森（Donald Davidson），他对

现实主义也是这种乐观的态度，意思是，你们这些列维 - 斯特劳斯们和汤姆·麦卡锡们，现代派后现代派，不要总觉得别人不懂，“他者”不可理喻，要是真没有丝毫的共性，连彼此反对都反不起来，还谈什么无法理解。现实主义不是认定世界有个共同的真相，而是交流双方定了一些规矩，彼此愿意去调试自己的世界观，让理解对方成为可能。所谓的文学和“实在”（the real）也就在这种连接之中。

6

回到开头的问题，小说家把自己的作品阐释到头了，读者还能说什么？

看来能说的还不少，其中或许可以包括：你的阐释不对。但我既不是指麦卡锡的理念不对，也不是他小说写得不好，而是：如果他的小说真是照着他的理念写的，恐怕就没有这么有趣了。

还好麦卡锡是小说家，这门手艺很神秘，有时候它会绑架有才华的人，让他用一种自己也未必掌控的方式制造伟大艺术。

2017.12

《撒丁岛》译后记

安东尼·伯吉斯
ANTHONY BURGESS

如果哈罗德·布鲁姆，我们这个时代最德高望重的文论家，这辈子没有白忙活的话，至少大家要听老爷子两件事：一、莎翁之前，没有人；二、关于莎士比亚，伯吉斯写的东西可以读一读。前一点，参见《莎士比亚：人类的发明》（*Shakespeare: The Invention of the Human*），说的是在大诗人创造哈姆雷特和福斯塔夫前，鄙物种行尸走肉，毫无自我关照能力，不算活着；第二点，《西方正典》（*The Western Canon*）、《影响的焦虑》（*The Anxiety of Influence*）、《小说家和小说》（*Novelists and Novels*）中都有体现。

布鲁姆对《一点也不像太阳》（*Nothing Like the Sun*，简体中译本名为《不似骄阳》—编者注）很推崇，认为写莎翁的小说中，只有这部像话。“一点不像太阳”是莎翁商籁诗中的半句，形容他情人“肤色暗沉女士”的目光之无神；小说副标题是“莎翁情史”。

诺埃尔·科沃德（Noël Coward）说，看书要读注释，就好比做爱半途要下楼应门铃。伯吉斯的这本小说既是炫技，又是秀情，一方面，他最喜欢的书是《尤利西斯》；另一方面，与“威尔”厮磨久了，决心要浪漫地用伊丽莎白朝的英文和莎剧的语汇为他写一部小说。所以，作为一个读莎剧功夫多半花在上下楼的人来说，与《一点不像太阳》相处，类似于和一个意识流的莎翁关在阁楼上，总想下楼，但发现梯子被伯吉斯抽掉了。

所幸，伯吉斯还给莎士比亚写了本传记，就好像中学时题集之外，总还可以买到一本教辅。《莎士比亚》里面，伯吉斯对威尔的深情和种种推断，大致是可以和小说对照的。众所周知，所有我们的事，莎翁已经统统告诉我们了。但他自己的事情，除了也热衷买房子，其余的我们都不大知道。父母、兄妹、子女的生卒和嫁娶，基本都有记录，但这些日期之外，我们只确晓一个叫莎士比亚的小镇男

子，于二十八岁左右突然在伦敦出现，之后以平均每年两部的速度出大票房剧本，一写二十年，然后挂笔回乡，六年后去世。

这些硬事实之外，当然还有其他零落的几缕线索，但古往今来成千上万为莎翁所著之书、所立之说，大多是揣测。而在我看来，伯吉斯几点带个人倾向的显眼判断，主要也都是情史，除了他非常诡异地几番搪塞称十四行诗中描述的未必是断袖情谊：一、他觉得莎士比亚可能死于“黑暗女士”传给他的性病；二、他觉得莎士比亚可能发现安妮·哈瑟维与小叔私通（《影响的焦虑》中布鲁姆谈到与伯吉斯坐而论莎，也着重提起过这两点）；而第三点就没有那么缥缈了：档案显示，莎翁第一个子女出生于他婚后六个月，而领证前几日，当地有某“莎士比亚”君和另一女子也曾要登记结婚。伯吉斯愿意相信，这“另一位女子”是文豪真爱，只是输给“喜讯”罢了，这也解释了为何莎翁对妻子至死冷淡。

“每一幅带感情绘出的肖像上，见出的都不是模特，而是画家自己。”王尔德的话。我当然不妄加揣度伯吉斯的这些判断体现了作传者怎样的心性（其实文学家的传记里“性”永远是大事），诸君也不要深究我的概括暗示了此书评人是怎样的读者。但最重大的问题依然是我们为什么又要读一本莎翁的传记？莎剧第一回出版时，本·琼生在前言里就告诫我们：“不要看他的肖像，看他的作品。”三十八个剧本威风凛凛又语重心长立在那里，难道你也像我一样，懂得拿一本时新的莎学书上地铁，是告诉车友“莎剧我已经读烂了，要不点一段我给你背背”？

这时我们要提醒自己，安东尼·伯吉斯是一个多么出色的小说家。他是那种有莎士比亚喷薄量的落笔狂，但依然讲究炼字锻词，每个句子都经得起回顾。《发条橙》（*A Clockwork Orange*）大概还是有意思的，但我读了还不能确定那个意思是什么，总觉得是被时代氛围催生的下意识的文字游戏；但《一点不像太阳》已经列入“西方正典”不说，他的文学成就可以在“安德比（Enderby）系列”和《尘世权力》（*Earthly Powers*）中领略。莎翁十四行中所谓“渴望此人之眼界，彼人之匠心”，《尘世权力》里都有，克里斯托弗·希钦斯甚至称这本书是二十世纪最被低估的小说。

所以，读《莎士比亚》，是看一个才华盖世的小说家怎样愉快地想象另一个他所挚爱的作家的人生，是看作者在一个不太成立“又被无以计数地尝试过的”（伯吉斯本书开场语）题目下，怎样微妙地制造差异和乐趣。其中最明显的是小说家对叙述弧度的把握—世上所有的话都供他驱驰，而且他知道故事到了什么分儿上该用上哪一句。

比如克里斯托弗·马洛出场，介绍了一些他的经历之后，重起一段，要夸他写得好了。这种好是从古至今写得最好的人也赞叹“他怎么写这么好”的“好”，但此处又不能长篇大论，伯吉斯只给一句话：“这些作品的语言具有管弦乐一般的音域，而且他还把古典文学素材巧妙地化为风、火和水晶，而这些素材在只有学问没有诗才的韵文作者手中，无非一堆尘土而已。”这句话未必是文学批评史上最好的句子，但无论是节奏、轻重、想象空间，还是修辞和对象互为映衬，都无可挑剔。

写莎士比亚，这个弧线上最哀恸浓烈的那个点，是丧子。伯吉斯是从这样一句话转入此话题的：“但（《约翰王》）无疑是莎士比亚成熟时期最差的一出戏，尽管诗句优美，人物却苍白无力。”这个可以展现笔下任何人物、任何情绪的小说家突然不说话了，他只抄了《约翰王》中四个人物和死亡相关的四段言语，最后一段是：

> 最哀伤的莫过于康斯丹丝在自己的儿子亚瑟将死时说的话：
>
> “孩子的房间空了，悲伤将它填满，躺在他床里，随我到东到西，
>
> 做出可爱的表情，重复着他的话，
>
> 让我想起他举手投足的种种美好，
>
> 用他的体态撑起他空荡荡的衣服。”
>
> （引自《莎士比亚》，作者对译文稍做了改动）

总之，最难写的一段，伯吉斯把笔交还给了比自己更好的诗人，这是何等聪明的判断，让人想到电影《四个婚礼和一个葬礼》，表现最好的是葬礼上奥登的那首诗。另外，四段引文之间，伯吉斯只添了

这样两句叙事："艾文河上的天鹅，制服上戴着宫内大臣的天鹅标记，在整个炎热的夏季不停地写着。他的雏鸟死了。"分寸极佳。

虽然伯吉斯多产，但这部莎传算是同类之中相当经济的，英文版和中文旧版都不足三百页，而且几乎没有笨重、无趣的段落。那些必须展现的时代背景，不管是写得好还是写得少，总之我都没有跳过，终究还是归功于小说家对材料的判断。有些刻画人物的细节，更是用墨如神。比如他想象莎夫人抱怨丈夫没出息，莎士比亚说他一样渴望发迹，但只有离开斯特拉福才有可能。伯吉斯用了两个不加引号的短句作为这次争吵的结束语：好啊，那你走啊。我会走的，我会走的（《亨利四世》中，王子的"I do. I will"，也是他第一次意识到自己是谁，决心离开福斯塔夫）；又比如，我们知道十四行诗前十七首是劝某贵族生孩子的。其中有一首就用财产作喻，说，你的美像笔巨款，本来是请你转交给后代的，你怎么能浪用呢？这时伯吉斯又灵魂出窍到现场，想象当时还颇拮据的威尔在呈上诗歌的时候，说："既然我们提到了钱……"

既然提到了钱，就很方便地让我们转向伯吉斯为莎士比亚作传最有意思的一个方面—他把自己当成威尔。他认为莎士比亚虽然心中爱文艺，但人生的主要理想是成为"绅士"。拥有家族纹章是他父亲的理想，经他多年耕耘大功终于告成，而几乎是同时，发现唯一的继承人却在家乡夭折，真是世间大悲。

伯吉斯也一样，他很骄傲自己能从曼彻斯特一个朴素的家庭，和威尔一样没有牛津剑桥与古典教育的背景，纯靠天才和勤奋成为一个他们所渴望阶层的僭越者。"威尔是一个被安顿在贵族卧室里的村夫。"书中有这样心有戚戚的一句。詹姆斯·夏皮罗的大作《一五九九，莎士比亚生命中的一年》，说这一年他改定了《亨利五世》，写了《裘力斯·凯撒》《皆大欢喜》和《哈姆雷特》。为什么能写这么多？因为要养家、养剧组、养新建的"环球"剧场。那一年，他的戏把"德比"剧团挤到了河对岸去；而1959年，是伯吉斯的"一年"—他被误诊"得了脑癌"，为了给"遗孀"留一笔财产，他决心用生命的最后一年写十部小说，但可惜，他说"我还是没有做到"，"仅仅"写出了五部半。

《莎士比亚》中，伯吉斯写当时的文人写得最好，你暗暗觉得他是把马洛、威尔、本·琼生全当成同事的。罗伯特·格林写得那么生动，是一流小说家对天下一切的可怜难以自禁的同情。格林是所谓“大学才子派”的领军人物，当时不得志，穷困到在伦敦人都因为瘟疫逃离时，他只能留在污秽的住所，忍受悍妻、私生子和窗外的运尸车。莎士比亚正将红未红，格林在信里大骂他是个“打杂的”，是个偷用他们高贵作家材料装点自己的“暴发户乌鸦”（upstart crow）（这后来倒也成了指向莎翁身份的重要文献）。

后人据说已有五千本质疑莎剧非莎翁所作的论述，根源和格林的愤怒是一处，就是他们不能相信一个只上过免费文法学校的乡下人能写得那么好，能跨越那么宽广的时间和地理纬度，能引用那么渊博的专业知识。总之，“巨额知识来源不明”。

伯吉斯此书最要紧的话放在卷首：“我在这里所要求的，是古往今来每一个莎士比亚爱好者按自己的意思为莎士比亚画像的权利。”这里的“要求”，英文是“claim”，我不惮简陋地揣摩，恐怕更是“行使”的意思，本来就是每个人的权利，我现在拿去用了。而伯吉斯拥有那么敏锐的耳膜和心思，自然也会想到那些莎剧的“真正作者”，英文里喜欢叫“claimants”。

中国读者更熟一些的旅行作家比尔·布莱森，曾也突然难掩对莎翁的挚爱，替他做过一个小传，其中最后一个章节就叫“claimants”，嬉笑怒骂间拆解了所有主要的所谓人选和理论，很明了。伯吉斯书中的相关论述摘引几句，或许中国读者会别有会心：

“认为高深的艺术必须有高深的学问，这是无稽之谈。”

“正在从事文学创作的艺术家中是没有‘培根派’的人物的……因为他们太了解职业作家创作的方式了。”—有一伙人认为莎剧是培根所作，甚至还有人推论出马洛、本·琼生甚至蒙田的随笔，都是培根写的。伯吉斯所指的写作方式，无非就是：要引用谁，难道都要通读全集？提起什么地方，难道非要待到领绿卡？其实只要“从一本平装的术语汇编中抄一点”，或者“公交车上向那位有学问的人讨教一下就行了”。

认清莎翁是为钱而写作，同时拥抱他成就的不可思议感，两者都很重要。聊莎士比亚不容易，也因为我一直觉得你说的不会比1765年为莎剧作序的塞缪尔·约翰逊更好。比如莎士比亚对双关语的热爱简直赴汤蹈火，今天读来的确很难认同（约翰逊在莎士比亚诞辰百年的时候已经觉得不好笑了）。比如他有时挣扎着要表达某种深邃的情绪或繁复的情节，但兜来转去纠缠半天也只能草草作罢，像是缺个能说实话的编辑。但正因为有缺憾，才让他的好处更显得辉煌，才让我们在宇宙中这个无关紧要的旋转土堆上停留的脆弱瞬间里，见识同类能创造出怎样天才的音节排列来。所以我们才不懈为他画像，似乎是一次次在跟自己确认，纵然卑微如我们，有时也能做出有意思的事情来。

2015.5

爱德华·圣奥宾
EDWARD ST. AUBYN

不对人类大体失望的文艺批评是不严肃的。

而这种失望最温和的形态之一是无法理解别人居然不同意那本明显最好的书是最好的。

奥登说，诗人、小说家，他的伊甸园长什么样别人管不着，但文学评论者，必须描绘他的伊甸园，以供读者评判他的评判。

既然如此，我也不管你有没有问：我眼里，古往今来最好的小说家是亨利·詹姆斯。

他代表的那一宗的作家，读者是否着急往下读并不重要，他把你留在任何一个句子里。大师说："每个部分都要有其他每个部分的一部分。"只在一个句子里，你可以找到所有让你迷上他的东西。

这种作家惩罚速读。每个句子你都想陪它几个月。

另外，在读到爱德华·圣奥宾的"帕特里克·梅尔罗斯（Patrick Melrose）系列"之前，二十一世纪"写得最好的"书（一本书还有其他几种好法）是阿兰·霍林赫斯特（Alan Hollinghurst）的《美丽曲线》（*The Line of Beauty*）。这本来就是向"大师"的致敬书，妙处也相仿。

而霍林赫斯特说爱德华·圣奥宾是他这一代最有才华的英国小说家。

圣奥宾说他生命的前二十五年是隔绝的。他没有将自己可怖的童年真相告诉任何人。

"只有阅读抵达我，"他说，"让我感觉能和另一副头脑、另一片想象连接起来。每一个读者都有自己的一个参照、指涉的体系，一本书落在其中，让读者建造一本属于他的书。"

圣奥宾抵达我的时候，用了多久让我知道从此以后我又有一个作家可以像毒品一样永不失灵地给我审美上的极乐呢？

第二段。他写父亲用水管杀蚂蚁：

> 他的技艺已经相当成熟，他会让生还者在潮湿的石板上挣扎起来，重新获得片刻的尊严，然后再将滔天巨浪砸向它们头顶。
>
> 于是他用拇指让水柱更为狭窄，从而更为有效地轰击蚂蚁——对于它们的死，他志在必得。

对于亨利·詹姆斯和圣奥宾来说，并没有另一层现实，世界的质感就是这样带着反讽的精巧句子。当然，这样的作家也是被译文辜负最多的。比如五部曲第二卷中帕特里克·梅尔罗斯的女友想要改变他，列举他身上种种不尽如人意的特点，“可是把糟糕的东西都丢了还剩什么？这就如同想象没有面粉的面包”。拿起来一看全无动人之处，但是原文But then what would be left if you threw out the rotten stuff? It was like trying to imagine bread without the dough.除了他故意选用了一些日常语汇像是奥登或拉金上身，而且细读的话你会发觉两个句子主体部分都是一轻一重的抑扬格。伟大的造句者一定有双没有开关键的精密耳朵。

但杀伐蚂蚁那几句更有另一种好，符合我对伟大文学的期待。

王尔德《不可儿戏》庆功宴，记者问他，您的戏剧哲学是什么？王尔德说：“我们应该严肃而认真地对待生活中无关紧要之事，而对于那些重大的事情，则应该真诚而仔细地随意待之。”切斯特顿也有很像的一句话，他说，“昂贵的衣服总该随意地穿”。

“梅尔罗斯五部曲”的最后一卷中，全书很抢眼的一个次要人物，尼可拉斯·普拉特，他引了别人一句话：“对于世情练达的人来说，整个宇宙都只是郊区。”To a man of the world, the whole universe is a suburb.对面的人不懂，他解释：“夫人，我想她的意思是，那些最重大的话题又是最无关紧要的，因为它们没有答案，而那些貌似无关紧要的话题，比如像宴会上谁坐在哪里，却让人着迷。”

梅尔罗斯五部曲里，有没有重大的事？那个封闭圣奥宾小半生的秘密是什么？

这件事就描绘在第一卷中，帕特里克·梅尔罗斯五岁，被父亲强暴。

而五部曲中的三个主要人物，帕特里克和他的父母，写的基本就是真人真事。

父亲本来就是个施虐狂，坚信童年是个幻象，小孩要靠施加痛苦让他尽快坚强起来。性侵那一幕，作者下手决绝，读来太过真切；他自陈写作的时候衬衫一件件湿透，最后只能赤身裹浴巾写。

五部曲要总结起来也都不复杂，每一部基本都写的是两三天内发生的一桩事情。第一本，《算了》（*Never Mind*），宾客纷纷赶到梅尔罗斯家在法国的庄园参加一场派对。第二本，《噩耗》（*Bad News*），二十二岁的帕特里克听到父亲死在纽约，去收回遗体；于是捧着骨灰盒在曼哈顿坚韧不拔地寻找毒品和女色。第三本，《希望》（*Some Hope*），又是一群糜烂的上层人参加帕特里克的派对，整本书都是那样一些文雅机巧却又残忍到野蛮的对话。但这里也是帕特里克第一次将自己的童年的真相告诉了一个好友，这是五卷本扭转的轴。第四本，《母乳》（*Mother's Milk*），四十出头的帕特里克生了两个儿子，一直担心自己会以某种方式变成他的父亲，而母亲正忙着要他准备材料将他们法国的庄园留给一个装神弄鬼的萨满团体。这一本和其他四本略不同，覆盖了一连四年的四个八月，描绘他们的四个假期；评价也是五部曲中最好的，进入了布克奖短名单。第五本，《终于》（*At Last*），帕特里克的母亲死了，作者又把这些人物放到了母亲的葬礼上聊天。

整个系列情节稀薄，买的合订本也不过八百五十四页，但阅读体验丰腴无比，每一页都像是热恋，而且这回重读给我的犒赏，也丝毫不比初遇时来得少。扎迪·史密斯表扬圣奥宾时有两个词正好放在这里，她说你无论怎样也无法防备圣奥宾世界“哲学的浓度”（philosophical density）。这其实是圣奥宾一种为了求生的思辨：他的生命体验太过凶恶，只能用wit和irony去过滤，去抵挡，去

抽离。可惜英国文学中至关重要的两个气质在汉语里没有明显的对应词，wit译成急智，irony译成反讽，都是勉强的。

Wit作为有趣的一种，在于它的跳脱，一种轻盈地对期待的闪避；这种期待可能是语言的习惯，也可能是情绪和思维的习惯。比如《噩耗》里，帕特里克在纽约吃饭，把父亲的骨灰盒放在桌下被服务生踢到。因为父亲一生桀骜，凌辱服务行业从业人员是家常便饭，所以“被服务生kicked around（既是踢来踢去，又是粗暴、轻蔑的对待），绝对是父亲一种新的体验”。比如《母乳》中，孩子湿着手玩插座，抱开，孩子哭闹，踢父亲的睾丸，帕特里克说：“那我带你去看梯子好不好？”心里觉得也不能用安全太多的东西去替代“electrocution（触电而亡）”，这样会很不公平。这两个只是随机从我记忆里掉出来的例子，事实上，“梅尔罗斯系列”里面几乎每段每句都有这样的巧思，这种写作似乎建立在这样一种假设之上：一件事情再有趣，也不会比我那句记录它的完美句子更有趣。

反讽，大概就更不好定义了，缪科（Douglas Muecke）在他《反讽的范畴》（*The Compass of Irony*）一书中开诚布公地说要梳理反讽的定义就如同“收集薄雾”（gathering the mist）。虽然在修辞层面上，公元前一世纪罗马演说家昆体良（Quintilian）的定义还是可用—“反讽是说出与实际意思相反的话”，但在文学上，事情要麻烦得多。比如第二卷，一个路人知道帕特里克的父亲死了，说：“他一定是个很好的人。”A fine man.帕特里克回答，“他以自己的方式做到了极致。”He is perfect in his own way.这句话显然帕特里克有自己的另外一层意思，他是知道的。又比如第五卷中，两个贵族莫名聊起了“虐待儿童”，说现在这种事多起来了，另一个说，也没有，主要是现在这些人喜欢公开洗脏内裤（也就是英文中的家丑外扬）。那么这句话其实言者无心，但作者有意，反讽建立在整个作品之上；但不管是哪层反讽，最后的意义总是在读者那里形成的。

还有一种反讽，是写作这个弥漫着自我怀疑的整个姿态。圣奥宾当然鄙视他笔下的那些施虐狂、瘾君子、自我中心犯、无心无肺者，等等，但他也鄙视自己，他也写注射毒品时的迷幻，写母亲要将遗产留给邪教时的焦虑，写担心当不好一个父亲但又同时在酗酒、嗑药、

与妻子争吵并且出轨，反讽是感同身受的冷眼旁观，甚至，帕特里克·梅尔罗斯的谈吐，以及他的整个小说语言，与其他那些令人作呕却又让人着迷的配角并没有太大的不同。唯一的不同就是那一层反讽，这是作者给读者使的一个眼色，把他和他自己摆脱不了的世界隔开了。

这也就是在第三卷《希望》开头，帕特里克代圣奥宾所想：“一辈子拼命想要逃脱反讽自我颠覆的力量，说出他真正想说的话，但他真正想说的却只有反讽能表达。”虽然圣奥宾在书外指出这五卷本也是帕特里克慢慢摆脱被反讽控制的过程，但在最后一卷《终于》里，帕特里克依然说：“这是最难戒掉的瘾。海洛因算什么。你倒试试戒掉反讽—那种想要同时表达两个意思、想要同时出现在两个地方、当意义固定下来那场灾难发生时不要在场的深层需求。”

圣奥宾说阅读让他活下来。因为他在阅读中知道自己不是完全孤绝的，可以和另一个智慧连接。他又说母亲把法国圣纳齐耶的房产送给邪教之后，自己一个远方亲戚留给自己一小笔钱（“两三百万吧”），但他太看不起自己，觉得不配有钱，所以几年间就靠毒品把这笔财产毁掉了。这时候他坐下来对自己说：“要么我写完一部小说，要么我结束我自己。”所以也是写作让他活了下来。我只是认为，没有反讽，这五部曲他是半页也写不出来的。

而文学的有趣也在这里，居然我和一个童年受虐、被剥夺遗产、戒毒戒酒的英国贵族笑点如此接近，可以帮他把那些反讽完成。

2016.2

字里行间
BETWEEN THE LINES

2015年四月份开始，《上海书评》的老师替我想出这个专栏，并且让它活了下来，基本上就是在告诉我："我们不介意你没有立场、思想和知识，只是看你白上那么多网可惜。"所以，"字里行间"这个东西，大致就是在英美文坛抄几个近期印象深刻的句子，然后假装浮想联翩。趣味算是一种"巴黎评论访谈"的趣味：是怎么样一个人怎么就写出了这么一个好句子（或者坏句子）。有时候为了一个句子，多看了三本书，有时候为了能聊三本连着的书，费好大工夫找一个句子当把手。但总体上，找句话搬弄些说法不算是什么千辛万苦的任务，一个句子如何发生比想象中好聊。往浮夸了说，是郭绍虞先生反用《文心雕龙》的意思，说他更愿意详细地照隅隙，而不能粗略地观衢路。另外，这十五篇闲扯一直让我觉得，人脑真是个自说自话找规律、找应和的东西，往往一段时间的阅读似乎会自动汇聚到某几个意思上去。

1

就像在一个燃烧的星球上要造一艘飞船逃命。

石黑一雄的新书，叫*The Buried Giant*（《被掩埋的巨人》）。读时让人想起《冰与火之歌》，但电视剧如果是一夜笙歌力比多，石黑的这本书就感觉像是宿醉醒来，煮了盘饺子，看暮色在阳台外罩下，觉得周末和人生都马上要结束了。故事的设置着实古怪，后来听到BBC的一个podcast（播客），发现似乎小说家也是受害者。《艺术和念头》（Arts & Ideas）里，石黑聊起下一本书，头头是道谈了半天写什么如何写，突然话锋兜转，说我现在是假装还能选择，但真写起小说来，我肯定是绝望的。遂作以上比喻。

说法是初闻，但这种浪漫信念倒常见。诺思罗普·弗莱（Northrop Frye）说作者连娘都算不上，只是接生婆；等羊水都破了，哪还容你挑拣五官式样？英国文坛跟石黑地位相仿的人物里，马丁·艾米斯我还算熟，说选择主题和材料绝不是你能决定的，它是一种纳博科夫所谓的“搏动”（throb），或是一种“抽搐／刺痛”（twitch），你只是认出它来，知道它对你的唯一用处是将它写成一部小说。

到一定时候，你总得把你的自命不凡和所谓的“文化”抛开，认识到：随便挑出一集《老友记》，都比99%已经出版的诗歌、喜剧、小说更好，更振奋人心。

尼克·霍恩比去年底出了本新书，叫*Funny Girl*（《好笑姑娘》），讲的是六十年代一个怀揣梦想的小镇女青年，因为懵然间领衔了BBC一部情景喜剧而荣华富贵。霍恩比的故事，总有两点好处，一是行文逗趣，二是人物的哭笑都真实。他给美国*Believer*杂志写专栏，结的几个集子是我最喜欢的写阅读的书，也是因为好笑之外，他从不假设自己感觉不到的阅读体验。他鼓吹“大众主义”（populism），怂恿读者“觉得不好就扔掉”。《电讯报》的詹姆斯·沃尔顿（James Walton）看来也熟读这个专栏，猜他是2011年2月有了这部小说的“搏动”“抽搐”和“刺痛”，因为那个月的读书报告中霍师父表示很喜欢尼克尔森·贝克（Nicholson Baker）的*Anthologist*（《诗选编者》），上面那句话就是这本书里的。

任何一个《五十度灰》的新读者，打开书扫上几段，无论他如何宅心仁厚，都无法合理推断出作者在用母语写作，甚至要说这是作者的第三外语都极为勉强。

前一阵大陆百姓听说电影上映，想起全球销售一亿册的图书我们还没看过，于是纷纷互相祝贺，感激自己纯正的房事观得到庇佑，依旧完好如初。安东尼·林（Anthony Lane）给《纽约客》写电影，在我看来是文笔最好的影评人；嫌弃詹姆斯女士文笔的评论很多，但他这句，依然有别开生面的感觉。这种作者拿着“文曲星”写作的感觉常

有。华语电影圈不遑多让的作品《小时代》，某人物强硬地携带了一本封面印有《当月时经》的杂志，从而让她的同伴得以惊呼：“当时月经！”这就绝非一个在中文环境中生活18至24个月以上的人能欣赏的包袱。在《五十度灰》中，格雷先生弯腰，“分别”脱下了他的袜子（takes his socks off individually），让人耳目一新。而安娜女士，在进酒店前，深吸一口气，从心理上做好了精神准备（mentally gird my loins），这个mentally就下得细腻，否则读者必然要误解，女主是从包中抽出布条束在了自己胯上。

我钟情于副词。限定语之中只有它们我还真的颇为尊敬。

林先生的影评中，最促狭的还是一个字：他把《五十度灰》的书迷称为Jamesians（原本特指拜亨利·詹姆斯教的信众）。这两位詹姆斯，处在英语写作水平的两端。问题是，那些明显比E.L.女士写得更好的作家中，几乎没有人怀着亨利那般对副词的满腔深情。格雷厄姆·格林说，副词是禽兽，对作家的伤害比形容词大得多。而我在精神资源贫瘠的岁月中，也曾把斯蒂芬·金的《写作这回事》（*On Writing*）当成交规去学习，做了不少笔记，那句“通往地狱之路是由副词铺就的”，过目难忘。直到校门口的黄鱼车上又出现了《闪灵》（*The Shining*），读过从此再不相信一句金老师关于写作的建议。

而霍恩比的读书专栏中，自然也有相关论述，他抱怨库切的文笔太严峻，削剪得像在苦行。他动情地劝告青年作者：没事的！享受一下，讲个笑话吧，或者添个副词！宠爱你自己！读者不介意的！（Go on! Treat yourself to a joke, or an adverb! Spoil yourself! Readers won’t mind!）

虽然这像是牧师的口吻，但我似乎觉得，我们把太多的空间让给了专家和信心满满的权威们，以至于真诚地表达疑惑和无知，在大众的眼里，已经成了一种怯懦和变节，成了一种背弃你信仰的标志。

查尔斯·丹布罗西奥（Charles D'Ambrosio）的*Loitering*（《徘徊》）是我近期读过最好的散文集。作者自陈，他的野心是"捕获冲突中的头脑，或者借齐奥朗的一个说法—呈现进行中的失败"。这种文章的迷人之处和霍恩比的阅读报告相似，展现智力平庸和世界纷扰对文艺活动的阻挠，这与我们的日常感受是相符的；而我们都知道，正经书评人的阅读都发生在时空之外的某个节点上，在那之后，所有该读的书对他们来说，都已经是重读了。丹布罗西奥还说写作靠耳朵，只要句子中的旋律调对，意义会自己出现。《徘徊》也让我想起读书时那几个发现安东尼·林之后的下午，读他描绘电影《泰坦尼克号》和《偷抢拐骗》（*Snatch*），就觉得话题不重要，巴赫金和新历史主义都可以等等，难道那些有知识的人，真比我面对这些美好的词句更快乐？

想到丹布罗西奥这本书，觉得既然要提，就把剩余的篇章草草看掉。没料到最后一篇文章就叫作《菲利普斯堡的多少度灰》（Degrees of Gray in Philipsburg）。这是理查德·休果（Richard Hugo）一首诗的名字，"灰"的是矿镇废弃后的荒凉景象，好比是末世的预告片。丹布罗西奥假借拆解诗歌，从各个角度阐述诗意跟毁灭，我只知道那首诗的末尾，是餐厅中给你端来午饭的那个苗条少女，她的红发照亮了墙壁。

2015.4

2

总以为后现代是那个站在马路当中的人，戴着顶黑色帽子，见到哪个诚恳守法的"现实主义"小说走来就要上前挑衅—但后现代之所以没死，是因为他不是那个人……后现代就是那条马路。

本来是不会注意到乔纳森·勒瑟姆（Jonthan Lethem）新出了薄薄一册短篇集，叫*Lucky Alan*（《幸运艾伦》），但《洛杉矶书评》写

这本书有一个词从纸面高高跃起，把勒瑟姆称为“老式的后现代主义者”，让我猝不及防，这个东西已经过时了吗？就像一盘菜还在讨论怎么下筷，服务员已经小跑过来要把它收走了。不过飞机撞塔之后，现在想来，的确很少再见到穿着“后现代”队服上场的重要作品。扎迪·史密斯所说的当代小说前行的两条路，不思进取的抒情现实主义，和另外一种全身心排斥前者的东西，似乎不共戴天。但去年此时读的 *The Novel: A Biography*（《小说：一部传记》），迈克尔·施密特（Michael Schmidt）为英语小说作传，上来就引勒瑟姆上面的这句话，说的似乎是另一层道理。这句话出自他2011年一篇用西部片打比方，为后现代小说辩护的文章。两个点有意思，一是后现代其实无意争春，早已零落为尘碾做泥，大家随手用用，挺好的；二是每本书有自己的规则，其实是内政，成败都在那套规则之内。

陛下有能力做出自己的判断。

2002年，英国电视“现代收视率”统计开始，《狼厅》（*Wolf Hall*）是十三年来最受欢迎的电视剧。前两年英美读书界整齐倾倒于《狼厅》和《提堂》（*Bring Up the Bodies*），我就说它们好看在把都铎英剧化了。让曼特尔老太太甩开伙伴，狂奔入一线小说家行列的顿悟：“或许，克伦威尔未必是个无趣的人吧？”就此建起了自己的都铎王朝。她给了克伦威尔太多让人过目难忘的话，有些对别人说，有些对自己说。全书我印象最深的一句电视里省掉了：他第一次见到安·博林，言语交锋，留法归来的博林女士洋气，着急了就用法文，克伦威尔说：“我们这次对话是用法语还是英语，完全由你决定，但我们最好只用一种语言，行吗？”也是首次正式面圣，亨利最后说：“克伦威尔你名声很坏啊。”他不响。国王问：“你不为自己辩护吗？”克伦威尔做如上回答。

文学最重要的，是和规则与期待的摩擦，类似克伦威尔那两句话所营造的效果。

心脏匆忙输送充氧的血液，头脑匆忙拆解局面。

今年普利策小说奖给了*All the Light We Cannot See*（《所有我们看不见的光》）。讲的是一个巴黎的盲人女孩，和一个德国的纳粹少年，用交替的章节朝结尾的相逢执着前行的过程。拿奖前就卖掉了一百六十万册，而且一直躲不开对它的各种青睐，但看到这样的配置总是很难提起兴致。读了之后更困惑，这个小说中所有情节上的褶皱，都像是用了一个免费版的APP“青少年战争故事生成器”。比如，盲人女孩坚强敏慧，热爱阅读，在父亲的督促下战胜胆怯，拄棍自在往来；男孩在孤儿院长大，聪颖无比，以自学无线电修理技术受到高官赏识，送入纳粹学校享受高等洗脑，却开始怀疑党，怀疑战争。还有几条支线情节（比如一个得了绝症的纳粹军官，整本书都在找一颗能把自己灾祸转嫁给身边人的宝石），更古旧得让人瞠目结舌。

正如曼特尔所演示的道理，人人皆知的故事不是不能讲，黄蓉最拿手的是炒白菜、蒸豆腐，而点《十年》的未必不会唱歌。我觉得文学最重要的，其实是文字的音调高低、材质厚薄符合行文的态势，但正因为安东尼·多尔（Anthony Doerr）写战争写的都是陈腐的悲喜和刺激，所以他在修辞上花的气力永远是过猛的。比如随意挑出的这句，是女孩躲在壁橱里避过搜捕之后的反应。心脏scramble（很难撇清手脚并用狼狈爬行的本意）？充氧（oxygenated）的血液？这基本就是扎迪·史密斯所嫌弃的抒情现实主义。

除了时常迷失于一次次迸发的、多余的、疯狂离题的词汇腹泻，这本书还纯粹受累于它不可思议的长度所带来的重负。

这句笨拙的话来自久远的1996年，大卫·福斯特·华莱士还活着，后现代还没有过时。当时尚未出名的戴夫·艾格斯（Dave Eggers）给《无尽的玩笑》写了这样一篇书评。对书的见解背离人民群众，不是问题，陛下有能力做出自己的判断，就像我对《所有我们看不见的光》的攻击十有八九离谱一样，而艾格斯居然好意思在《无尽的玩笑》十周年的新版上作序，天花乱坠，号称1067页没有一个懒惰的句子，虽然含蓄，但动人到“不可思议”。其实对一本书的态度十年转个一百八十度不算什么大事，但新序中只字不提十年前的厥词，就显得

不够磊落。

这两天发现，2000年，已经红了的艾格斯接受学生期刊采访时，居然在电子邮件中激动起来，苦心劝告对方："不要当一个批评者，我求你们。我曾经是一个批评者，我很想把那些话都收回，因为那些话都出自我身体里一个发臭和无知的部分，用的都是愤怒和妒忌的声音。自己写出一本书之前，不要看轻一本书；自己拍出一部电影前，不要看轻一部电影；和一个人见面之前，不要看轻这个人。"

我想文学中乃至文学外，最重要的是提防瑟伯那句："有些人关于艺术什么都知道，就是不知道自己喜欢的是什么。"另外一点也很重要，就是在没有写过书和见过作者之前，是可以凭借几句话而看轻他们的。

2015.5

3

祖鲁人的普鲁斯特在哪儿？巴布亚人的托尔斯泰又是谁？

最近正经读书人圈的大事是半年之内出了三本索尔·贝娄的大书。新传记，新收拾的非虚构文集，美国文库也出齐了他的小说。而对于我来说，相当于至交的父亲流放归来，情面上一定要做出庆贺的样子。马丁·艾米斯，我最喜欢的当代小说家，除了小说艺术上和贝娄有血缘关系，他丧父时跟贝娄说，现在你是我爸爸了。

说流放归来，是因为这个美国文学史上最好的文体家，今年也就一百岁，在英美已经没有多少人在读了。其中一个原因是他们不喜欢直男癌和种族主义者写的书。一方面，他们说五婚老人贝师傅现实中玩弄女性接近强迫症，所有小说中没有一个美好的女性角色。另一方面，文集里1994年的那篇《巴布亚人和祖鲁人》就是贝娄顶不住骂，所做的回应。当年出了两件事，一是《纽约时报》的黑人作家在回忆录中挞伐贝娄的小说丑化黑人，说自己刚来纽约的时候曾想过要去揍贝娄一顿。二是阿尔弗雷德·卡津（Alfred　Kazin）落井下石，说几年

前听到贝娄在访谈中提出上面那两个问题，“好痛心”。

阿森纳三比〇踢赢利物浦。

最近霍恩比的《失恋排行榜》（*High Fidelity*）出了个新版。初次见面的译者相识在注释里，我随手翻了翻，立马知道这本书译得仔细。不过，未出十几页，故事中出现一个刺青，MUFC Kick to Kill，注释很明白，MUFC是曼联，Kick to Kill是“踢赢对方”。这当然不错，觉得有趣是因为想到了霍恩比写过一篇书评，评的是卓依·海勒（Zoë Heller）的*Notes on a Scandal*（《丑闻笔记》），说故事本来讲挺好，但里面某球迷说了这样一句话，整个小说就崩塌了。“Arsenal won Liverpool 3:0.”

世界上最好的事情都抵抗文字，比如性爱和足球。但霍恩比人生困顿时第一本书居然写自己如何痴迷阿森纳，写出古往今来第一本要读的球迷书。上面提到的书评里霍恩比大概是这样说的：“我这个读书专栏的读者大概也知道我几乎对任何事情都一无所知，但有一样事情我知道，就是在整个英语史上，没有一个球迷曾经说过阿森纳三比〇踢赢利物浦。他可能会用‘战胜’‘轻取’‘羞辱’（霍恩比还举了比如shit all over等十几个动词），但他绝不会说‘踢赢’。”

创造者的性情也是创造出来的艺术品，也因为其中的缺憾而更可赞叹，因为缺憾的附近就是灵感的源泉。

最近听闻克莱夫·詹姆斯（Clive James）的巨著*Cultural Amnesia*（《文化失忆》）开译了，对我来说是大事；因为任何一个能让我提克莱夫的借口，都值得庆祝。不惮剧透，上面引的句子出现在《文化失忆》的最后；也几乎是全书的中心思想：艺术家在作品里往往提供一个更好版本的自己，他们之中当然有不少是混蛋，但即使是另外那些我们愿意奉若神明的创造者，也和永无谬误（infallibility）没有关系，“会错”是文化的本质。

读研究生的时候在学院资料室发现《文化失忆》和马丁·艾米斯的

评论集，重新布置了我的星空。后来论文也写的是艾米斯对情色和堕落的迷恋，讨论作家如何通过与纠缠自己的心事相处而产生艺术。今年是贝娄年，马丁出来做了不少节目，在一场《赫索格》的讨论中，话题又转向贝娄的生活作风问题。艾米斯说：“我现在到了这样一个地步，就是面对这些厌女症的指摘，我的回答是，‘那又如何？（So what?）’”每个艺术家都携带了属于他的那份偏见和无知，如果你在描绘他才华的时候，执意要用“尽管”来隔离他的那些缺憾，那无论是推崇或贬损他，都是颇为无趣的姿态。

语言早就告诉我们，难以承受的屈辱如同死亡。

贝娄声名略显狼藉是1994年，他新出的杂文集里，有篇文章是1992年写的。他借布雷克的诗句骂群众，大意是“好人”都很在乎别人的看法，于是交出独立思考的权利，跟随意见领袖身后的大流。或许是那两年空气中有些正义的味道，马丁·艾米斯兄弟的教父，大不列颠头号国民诗人菲利普·拉金也那时出的事。先是1992年出了一本书信选，次年是安德鲁·莫申（Andrew Motion）给他写的传记，突然拉金也成了种族主义者、厌女犯、自渎狂魔。他的诗好像也没那么好了。

乔恩·龙森（Jon Ronson）今年出了一本热书，叫*So You’ve Been Publicly Shamed*（《你就这样被网暴了》），仔细调查、重现了近年网络上几起“众辱”事件，读来惊心动魄。不过书到最后也没有什么教化作用，一是说有个叫“反馈环”的东西，骂人听到回声四起，会愈发义愤填膺。二是指出屈辱满格英文里叫mortification，词源上，就是从“杀”“死亡”慢慢温和下来的。我只是想到了前段时间让全国出版业蒙羞的贩书人康夏老师，在勇斗千夫所指时，总突兀地提到生死。“死一千次，死一万次，骨头被碾成灰，筋肉变成血浆”，等等，两相印证，只赞叹仓颉太聪明，怪不得说创制文字时“造化不能藏其秘，灵怪不能遁其形”，神鬼同哭。

2015.7

所有经典的故事结构都围绕着死亡，就如同听众围着烘手的那堆篝火。

《小说机杼》（*How Fiction Works*）国内读者已经可以买到了，要说欢愉之辞难工，“阅读”这么不好达诂的快乐，詹姆斯·伍德老师能让它在纸面上跳舞。他出了本新书叫*The Nearest Thing to Life*（《最接近生活的事物》），题中之义还是伍德常引的托马斯·曼，小说是“不完全是（not quite）”的艺术，明明是假的，所谓文学就发生在你允许自己信以为真的那一纵身中。

篝火这句是伍德引了阿多诺。约翰·多恩在布道时，说我们的整个生命不过一个插入语，上帝赋予又收回灵魂才是构成“完美句子”的关键语法单位。伍德想讲的一个道理是小说的力量或许就来自它能同时扩展又压缩这个插入语。在俗世的层面上，柏拉图所谓人事皆小事，但凑近了端详细节，用目光照亮无关紧要，是延长生命；而在宗教的层面上，封面封底之间，“我们虽然在叙事中推进，但一切都已经发生了，它就在我们手中”，于是我们有了神的幻觉，仿佛可以从头至尾地掌握某个生命。

我觉得无聊时，依然感到有趣。

近两年英美小说界每个人都在聊挪威作家卡尔·奥韦·克瑙斯高（Karl Ove Knausgård）三千六百页的六卷巨著*My Struggle*（《我的奋斗》），很大一部分原因是没有人知道该说什么。挪威寥寥五百万人口，福利好到只能买书，六本加起来居然耸人听闻地卖了五十万册。这书有两点特别，一是他的自传体“小说”完全真名真姓真事，外扬家丑，被亲戚告上法庭；二是它用一种近乎自暴自弃的流水笔调写自己的庸常生活，比如喝茶就花半页写怎么等水开，开车从A到B能写出百度地图路线详情的效果，同时描绘见到的每个行人，终于把某读者逼到书店烧书。

译成英文后（今年出到第四卷），扎迪·史密斯说她第一卷还没读一半，就像嗑药般去预备好了第二卷。从来和懒惰句子不共戴天的伍

德居然也喜欢，书评里有上面引的那句话；而且更难得的是，因为阅读克瑙斯高的体验太过怪异，以至于连伍德费尽力气的百般解释也没有让我的体验本身更为丰沛。反而在读《最接近生活的事物》时我想到，所有小说中的人生，都是从终点回望的人生，只有在《我的奋斗》里，因为自虐般的真实和琐碎，作者失去了这种控制，读者被抛回到那个时刻里，和那个记忆中的克瑙斯高一同挣扎和煎熬（可惜中文书名里少了这层意思），没有尽头感就是悬念。

—只靠自我认知是没有用的。

—唔，但至少能让你痛苦得更清醒。

像我们这些持证的哈英族（Anglophile），当年结业时都要举拳头宣誓终生热爱女王和斯蒂芬·弗莱。弗莱曾说他的文字师承是3W，王尔德、沃、伍德豪斯，也毫不勉强一直是我的审美上限。所以当看到扎迪·史密斯评论爱德华·圣奥宾兼具“王尔德的机锋、伍德豪斯的轻盈和沃的刻毒”时，我猜想Picador出版社的营销部门一定绑架了她的家人。最近把“帕特里克·梅尔罗斯五部曲”的最后一本也读完了，总觉得这是英国当代小说的最高成就。

和六本《我的奋斗》一样，梅尔罗斯系列也是驱魔式的写作，与克瑙斯高那些莫名的幽怨相比，梅尔罗斯要面对的事情发生在第一卷*Never Mind*（《算了》）：他被父亲性侵。这也是圣奥宾的真实经历。暴行之后，另起一章，父亲的心理活动他这样写：“吃午饭的时候，大卫·梅尔罗斯意识到，或许他对中产阶级故作正经的蔑视似乎贯彻得有些过了头。”圣奥宾说他写“梅尔罗斯”大多时候身上只裹一条浴巾，因为汗如雨下，衣服换不过来。所引句子出自第三卷，他第一次向别人透露父亲的所作所为。之后梅尔罗斯还回了一句，“那当然，人生得意莫过于此。（Oh, ya, I wouldn’t miss that for the world.）”

在某种意义上犯罪小说很无聊，无非开头有人犯罪了，而你知道最后总会破案的。

一是终究不能无休无止地读克瑙斯高写他怎么吃麦片，二是对北欧男子存留一个哭哭啼啼的印象还是有愧，于是找了两本尤·奈斯博（Jo Nesbø）来读。很过瘾。几乎是当下口碑最好的犯罪小说家，他曾在访谈中如上评论他的体裁。弗洛伊德早就说，我们向往生前和死后的安详状态，他称为Thanatos（死神萨纳托斯），指自我毁灭的冲动，但我们又有一种本能机制想要掌控这种向死而生的过程。体现在文学上（在悬疑叙事中尤为明显），就是虽然我们渴望水落石出、寰宇太平的结局，但同时追求和享受这种延宕结局的沮丧和困惑。

上礼拜收到一本多年未见的诺斯罗普·弗莱的笔记、日记选。正巧翻到他说喜欢读侦探小说，但他“从来都是被牵着鼻子走”，“从来发现不了前后矛盾之处”，“从来不知道警探看一眼手表，大喊‘或许还来得及！’时发生了什么”，他只是喜欢那些弦外之音，喜欢每个句子都有两层意思，一层是推动剧情的表面功能，一层是构成最后真相的潜在内涵。多年前读到保罗·奥斯特《玻璃之城》中的一个句子，之后每篇书评都先看能否把它用上：“一个好的悬疑故事的每句话、每个词都重要，或者说它们都有变得重要的可能—那也是一样。”这不仅触及阅读的本质，即文字的分量要靠读者施加，同时也印证了上文反复搬弄的想法：故事中字词的意思，是结尾赋予的；不单单是意思，它们定格前那种摇摆的生命力，也正是因为知道结尾在那里等着才有。

2015.8

5

还没来得及告诉自己“我没有这样的时间了”，二十卷书已经被我读完。

克莱夫·詹姆斯说他也很尴尬，总写诗报告自己迟迟不来的死亡。八月份的*Latest Readings*（《最晚近书话》［简体中译本名为《阅读者》—编者注］）是耶鲁大学出版社请他记录生命最后的日常阅读—他前言中所谓“既不知灯光何时熄灭，不妨便读到黑暗来临”，结成了

一本三十来篇札记的小册子。这是我几个月来最珍贵的书，一方面，自己喜欢的人喜欢谁，从小到大是追求幸福的重要讯息；另一方面，读书人描绘他们如何读书，向来也是我最着迷的文章。

上面引文说的是他女儿要他试试帕特里克·奥布莱恩（Patrick O'Brien）的Aubrey海战系列，把第一卷借给他"就像毒贩子给你免费试用"。克莱夫就是这样几乎违背自己意志地在屈指可数的日子里买书、读书，我想到菲利普·罗斯在《巴黎评论》的访谈中转述乔伊斯·卡罗尔·欧茨："作家总爱打听同行是如何工作的，只为印证一件事：'他是不是和我一样精神不正常？'"读者就更是如此了：都是些打着手电筒大做无用功之人，时不时能有两三句彼此的消息，才稍微减轻一点焦虑。

因为我无所不能。

我原先一直以为约翰·班维尔（John Banville）是我们这个时代最被低估的作家之一，前几日自然也参与到诺奖赔率的参详活动中去，猛然发现班大爷闷声就坐在前十里面。恐怕他被低估的印象更多来自群众对新版班维尔文集的温暾回应。可能问题在于，即使像我这样书面讴歌过《海》（*The Sea*）的人，也完全记不起来这本布克奖小说里讲了些什么。但克莱夫·詹姆斯说马丁·艾米斯曾经告诉他一件非常重要的事情："不管你多热爱一本小说，差不多一年之后你会把它忘得一干二净。"这也是几年来帮助我心安理得的深刻见解。

所幸班维尔是那种除了"写真好"不需要你记住什么的作家；他是我读过少数几位明显在句子中内建旋律推着你向前的工匠。最近他有本新书*The Blue Guitar*（《蓝色吉他》），恍然间也读完了。忍不住买了读起来是听到podcast里主持人问他"你的叙述者好像从来不是女人"，他说"那是我觉得没有必要，要写的话也容易，一点问题没有"，"你没试过怎么知道"，"Coz I can do anything"，"……"，"写作到我这个阶段，已经明白怎么去操控文字了"。这种自信骇人听闻。写作么，"恒患意不称物，文不逮意"，不怕总是不对的。我一直很喜欢艾略特夸拉金的时候说他"经常能让语言听从他的意思"（often

make words do what he wants）。此句绕梁的是那个“often”，就像两个带孩子带到拿奖的大师级母亲凑在一起，悄声说：“唉，还是有不听话的时候。”

如果乔伊斯生活在当下，他应该在谷歌上班。

汤姆·麦卡锡和班维尔不一样，当时《C》的译本出来的时候人声鼎沸，但这是那种广告甫发人人像要去书店门口支帐篷排队但之后再不提起的书。班维尔再好，他不重要，就像电影里的尿点，错过了不会影响你理解文学史。上海译文最近还出了两本非常重要的书，一本是扎迪·史密斯的《西北》（*N.W.*），一本是麦卡锡的《记忆残留》，虽然和班维尔出于不同的原因，都不是很擅长抵挡翻译的冲击，但至少应该买来了解一下英美某些第一流的小说家在尝试些什么东西。

最近英美书评界出了件事，《纽约时报》上盛赞基辛格新传记是“杰作”的书评人在文章中没有告诉大家，他不但是作者十五年的好友，也是基辛格原先因为私交而定下的传记第一人选。所以我最好在这里供认此文的柔软之处：麦卡锡今年布克短名单作品*Satin Island*由鄙人翻译已经有字据了（无疑将在华语中毫发无伤地呈现原作的勃勃英姿）。引的这句话是麦卡锡在《卫报》上一篇文章的标题，几乎概括了《撒丁岛》的主旨，说的是在这个我们所有行径都被记录的数据时代，写作已经变得不可能。当然，他讲的道理更具体也更反讽一些，我甚至觉得《撒丁岛》是所有围绕中心思想而写的小说中最潇洒自如的一部（可能也因为一年之前读的小说统统忘光了）。

如果你喜欢*A Little Life*，那杀你七回都不委屈。

不管读得多勤勉，相对于那些来不及染指的书，我们其实和克莱夫·詹姆斯一样，都是“将死之人”。所以，就随便看看好了。奥登在《染匠之手》里说，“觉得有趣”在阅读中并非是万无一失的指引，但却是最不容易犯错的。而我，因为容易犯困，听从的是“虚荣”，现在我已经很少能读完那些不能及时炫耀“读完”的书了。

比如我在今年布克开奖前花了一个礼拜赶完了之前在博彩网站上遥遥领先的*A Little Life*（《渺小一生》）。结果没得奖还是小事，更惨痛的是这本书糟得实在让人气馁。作者所有的精力都放在折磨主角上，让他从小被虐待、性侵，甚至被迫卖淫，全书唯一一次明确提到书名是某次下班后老鸨批评他说，不要像个死人一样，你要热情一点，展现一点活力（a little life）。这本书所谓的虐，在文艺追求上充其量不过一个重口的琼瑶。想到乔纳森老师在质疑诺贝尔奖时所指出的，文学应该不止于报道苦难，否则你即使打动人，所借助的力量也大多不再是文学的力量了。布克奖结果公布之时，The Millions网站上有留言说，本希望*A Little Life*得奖，但是*A Brief History of Seven Killings*（《七杀简史》）也不错，遭到某网友用所引之句有力回击。我所认同的恐怕也不是修辞上的高超，而是一种难友的同仇敌忾吧。

2015.11

6

孩童的感知与可供他们用来翻译的词语相比，要丰富得多；与孩童即时所能调用或全部存储的词汇相比，他们眼中任何一刻的画面都更充沛，他们的领悟都始终更为透彻。

据说，埃莱娜·费兰特（Elena Ferrante）的那不勒斯四部曲第一卷《我的天才女友》马上就要杀入中文书市。小女孩视角，写她和最亲密的朋友在“二战”之后堪忧的女权氛围中一起长大，互相依靠，彼此妒忌，明明是最日常的少年境遇，却时刻有种能让你读得坐过站的剑拔弩张感。有不少人已经见识过了克瑙斯高《我的奋斗》第一卷《父亲的葬礼》，两套书都是不时会袭击英文读书界的小语种风尚；趣味也像，都是带有强烈自传腔调的成长小说，我都只读了第一卷，就话题来说，克瑙斯高要肃穆得多，但费兰特写的即使是在教室里两个小学生斗算数，也比挪威克师傅写房中事要成熟一些。

还是写法的关系。在我看来，一、文学的真实比“事无巨细”要宏

大精微得多；二、所谓“成熟”，是指对那个作家来说，伤痛是会疼的，而每个字都要承担自己的分量。埃莱娜写得好，好在让读者在句子层面体验到了那种无所适从，才与我对童年的印象匹配。言必称大师。*What Maisie Knew*（《梅西知道的事》）里面有一句，叙述者，也是一个小姑娘觉得“生活就像一条长长的走廊，两边都是关闭的门，但门最好不要去敲，敲了就只听得里面的嘲笑声”。亨利·詹姆斯在那本书序言里早就细细推演了该怎样从小孩的视角讲故事，归根结底就是不能简化语言，引的那句话是其中重要的一点：他们只是没你会说罢了。孩子用蜡笔画个挨了揍的红圈，并不是说他们眼里的太阳就是那个样子的。

我的回答是四个字：我有孩子。我的小孩儿什么时候让我写我就什么时候写。

前年七月，大卫·米切尔（David Mitchell）用两百八十条推特发布了一个短篇小说，小男孩视角，陪母亲去做客，和主人家里的小男孩在花园里玩耍，因为偷吃了母亲的“安定”，光怪陆离的印象是断续的，正好和推特的形式相称。不少人说这个故事很像《螺丝在拧紧》。后来这个短篇成了他新小说*Slade House*（《斯雷德大宅》）的第一章节，整部小说分为五章，从1979年开始，每隔九年有一人会误入斯雷德屋，被一对变换各种人形的兄妹吸走灵魂。大卫·米切尔一直号称自己写的是Übernovel，超级小说，即他所有的作品都是团结的，这本新书和《骨钟》也有很多联系，读来却始终觉得太过轻巧了，就像英超争冠的时候突然改踢沙滩足球。于是也好奇找了些评论、访谈，比目鱼老师替国内某杂志问他有没有固定的写作时间，米切尔如上回答。

正巧承编辑好意，最近读了一本中文的新书，欧茨的《玉米少女》，副标题是“梦魇集”。上来的同名中篇是主打，小女孩视角，一个早熟的初中生绑架了同学要把她牺牲在叫作“玉米少女”的祭祀仪式里。老太太技术好，各种叙事手法放烟花，一路看着我心里只有一个想法：有那么多书要读，我却在这里看人家做噩梦。为什么要读恐怖

小说？长年关注《纽约时报书评》的一个栏目叫By the Book，好像就是多年前大卫·米切尔说陪孩子读书让他发现了尼尔·盖曼（Neil Gaiman），也让我沉迷好久；现在怪力乱神界，他算是盟主了。他说："小剂量服用的恐惧是很美妙的，让我们回到更原始的状态，怕那些孩童会怕的东西。"我是个进化论主义者，相信自然筛选下来的人都是怕黑、怕同类的人，就像盖曼所说，我们觉得恐怖故事有趣是提醒我们生命的珍贵原貌。

天赋最严峻的敌人，是门厅里的那辆婴儿车。

米切尔的孩子有自闭症，倒不是开玩笑的事；也看出这本《斯雷德大宅》写得欢畅，《骨钟》出版一年之后就问世了，是他生涯里少有的。这个间隔我不用量，因为几乎也是我孩子从无到有的时间点。由于在为人父方面缺乏系统阅读，所以最近一直很留心相关文献。上面引的这句话出自西里尔·康纳利的*Enemies of Promise*（《天赋的敌人》），这本1938年的名著前半部分谈论风格问题有颁布文艺政策的嘴脸，让我大失所望，但这句话一直流传至今。

生育伟大、儿童至上在英美依然是正确的政治，但近年来开始有些其他讲法，比如美国一个女记者劳伦·桑德勒（Lauren Sandler）就写了一本书歌颂独生子女，还列举了她佩服的作家，像桑塔格、阿特伍德、琼·狄迪恩等人，都只肯养一个。还好我所佩服的作家基本都热爱父亲这个角色，异性恋中唯一的例外可能就是杰夫·戴尔了。去年这个时候出版的*Selfish, Shallow, and Self-Absorbed: Sixteen Writers on the Decision Not to Have Kids*（《自私、肤浅和自我中心：十六位作家谈他们不生孩子的决定》）里面就有他，说了不少有趣的话。比如他还引了自己的*Out of Sheer Rage*（中文版刚出，叫《一怒之下》，写自己如何拖延着写不出那本关于劳伦斯的书，简直是当代非虚构的传奇之作），暗示孩子是一些人方便的借口，引为妨碍，终于不必追求自己其实没有那么想追求的梦想了。

只有生孩子才让我们在生物层面上所做的交易显得还有些道

理。终于，耗费我们一半生命的这些莫名其妙的折磨——这些缓缓注入我们身体的毒药，这些爬行动物般、进化未完的种种不由自主——算是有些奖赏了。

显然，苏格兰诗人唐·帕特森（Don Paterson）是那些我佩服的热爱生孩子的作家之一；*Book of Shadows*（《影之书》）是他的一本警句集，我的床头书。而这生而为人终于获得的奖赏，对我来说也很确凿：屡屡读不下去的《杀死一只知更鸟》，趁老太太去世重新拿出来，这回居然发现作为家训去读十分感人。

说到帕特森，他的那本*Reading Shakespeare's Sonnets*（《阅读莎士比亚的十四行诗》），是我多年来死皮赖脸缠着莎翁要他展示全部神采之后对我的奖赏。之前总觉得莎剧人物不自然，因为生活中……比方说，哪有一个所有微博都是“大图，慎入”还值得关注的人？近日为了一个小活，又啃了几部莎剧，突然因为由费兰特、孩童视角引起的一些想法，似乎明白了一个要紧的道理，就是说人类的心思一定要用一种高出日常的形式去描摹，录下一个人的自言自语绝不会是他心情的真实反映，劳伦斯·奥利维耶（Lawrence Olivier）说莎翁的作品是人世间最接近上帝之眼的东西，那我们自然就是“翻译”不出自己感受的“词汇贫瘠”的孩童。

2016.4

7

我的每个部分都在喊着No!但我的总和叹息了一声Yes。

今年是*Giovanni's Room*（《乔瓦尼的房间》）六十岁，四处是“你一定要再读詹姆斯·鲍德温”语气的文章。他二十四岁为了躲避标签逃到巴黎，这是第二部小说，用了全白人的卡司，写求婚之后准未婚妻躲去西班牙犹豫，而他自己留在巴黎跟一个意大利男人谈恋爱。我很喜欢他说自己要写的是愧疚的性，再牵扯种族问题怕累着。引的

那句是第一次到了乔瓦尼的房间，被推倒；当时一惊，心想居然有这么干净而妖娆的情话。鲍德温的文字很特别，通彻，思无邪，直透纸背；有点像李后主，高兴了就恣意怜，亡国破家就水长东，俨然担负人类罪恶，写什么都很好。

也是巧，读到一半的时候，发现LitHub.com评了个古往今来最佳性爱描写，居然就是“乔瓦尼”开头的一段，写他启蒙，和小伙伴在床头玩闹时突然就如胶似漆起来。*Literary Review*（《文学评论》）从1993年开始评最差性爱描写每年都挑不过来，难得这回有人评了次好的居然读的时候根本就没注意。主要是性本身太难写了，好像是莎士比亚和玄学派诗人之后，感受和思想分离，怎么处理都有些尴尬；或者，是金斯利·艾米斯所说的性描写会让角色失去普遍性（de-universalise），意思大概是这件事情已经私人化到每个人的感受都千差万别，所以你写得再如何真实，第二个人来一看还是觉得你什么都不懂（而且是写得越细他越看不起你）。

我从他身上跌开，躺在他旁边，想的是在一时情热的剧场（**theatre of heat**）之外，欲望是多么无助，而且在它不受欢迎的那一刻起，又立马会显得多么荒唐。

最近还读了一本加思·格林韦尔（Garth Greenwell）的*What Belongs to You*（《什么属于你》），和乔瓦尼有点像，讲的是一个美国诗人到保加利亚教书，在公厕勾搭了一个带男妓属性的小混混Mitko。处女作，亚马逊页面上还没见过这么长的表扬栏，读罢的确有种“不可限量感”的精湛和笃定。不剧透，但要说不少桥段，比如在澡堂如何被父亲察觉自己的性向，以及第一部分结束时和Mitko大吵的缘由，真的是闻所未闻。

厄普代克当年有一篇争议很大的书评，评的是我很迷恋的同性恋作家霍林赫斯特的*The Spell*（《着魔》），居然感慨“异性恋再怎么琐碎，至少关乎物种繁衍，牵涉到家庭这个古老而神圣的架构”，而同性恋文学不够“普世”（universal），因为“除了爽之外再无其他得失”（Nothing is at stake but self-gratification）。这当然很不得体，

从厄普代克的嘴里听到让人尤为难过。他当年开出的书评守则中第一条就是："试图理解作者希望完成的是什么，不要怪他没有做成本来就没有试图要做的事。"而抱怨同性恋小说缺一颗受精卵，荒唐得就像冲到馄饨摊大骂怎么连杯像样的现磨玛奇朵都没有。

世界提供非虚构，其他的交给人类。

当年到了复旦就去旁听了不少陆谷孙老师给本科生上的文法课，说打磨英文多读些散文不会错，就去图书馆抱了好些选集回来，其中就有约翰·达加塔（John D'Agata）编的两大本*The Next American Essay*（《美国散文的未来》）和*The Lost Origins of the Essay*（《消失的散文源流》）。上个月发现这个系列的第三本出来了，叫*The Making of American Essay*（《美国散文的形成》）。现在Kindle方便，马上把每篇选文前面编者的话读了一遍；达师傅对散文有很多新奇的想法，比如这一回他选了艾略特的诗，选了巴塞尔姆的一个小故事，选了《白鲸》的一个章节，甚至还有字谜一样的概念艺术。难道这是陆老神仙的埋伏：只要写得好原来都叫散文？

达加塔也不相信"虚构"和"非虚构"的分界。几年前他有本书，物议沸腾，叫*The Lifespan of A Fact*（《事实的寿命》），是他再现和杂志事实核查员的邮件往来，里面达老师脾气还不小，因为对方居然"粗俗"到胆敢指出他的报道造假。杰夫·戴尔喜欢说文体间的界限像是网球场中间的网，摆在那里就是为了让你把球从上方打过去；这当然很好，但在摆明了"非虚构"的文章里虚构就是另一回事了，关键在于读者是照着他和文本之间签的合同来触发情绪的；就像如果网球是按照击球动作的优美程度来判断是否进线就不会有意思。而且，我也没能想明白为什么一个有追求的网球选手不能同时把球打在界内并显得足够潇洒。

用短信发去了他认为稍后可能会天晴的意见。

4月28日，阿兰·德波顿发了新书*The Course of Love*（《爱的轨迹》［简体中译本名为《爱的进化论》—编者注］），二十年来第一

本小说。上来德波顿自己就剧透所有情节，说他们“会结婚，会痛苦，会经常担心钱，会生一个女儿，再生一个儿子，有一个人会出轨，有时候会无聊，有几次想杀了对方，还有几回想了结自己。这是一个真正的爱情故事”。记得当年意气风发地办了张国际信用卡，在美国亚马逊下的第一单里就有*The Romantic Movement*，中文版译成《爱上浪漫》。新书和德波顿出道的那两本小说写法一模一样，很像张信哲参加比赛唱《信仰》，一下把人送回高中寝室，起个前奏几乎就想哭。后来也是德波顿自己职业规划的关系，书一本比一本讨巧，好处类似星座和算命，其实就是精心设计来让每个人都觉得“你怎么猜这么准？”

但他的书我还是每本都读，主要是文笔有趣。都说英文写作忌讳一件事，叫nominalization，名词化，史蒂芬·平克的那本*The Sense of Style*（《风格感觉》）就很痛心地说这是把活泼泼的动词木乃伊化（embalm）成了死名词；但德波顿的才气就在于让句子变成一堆名词，文雅地坐下来。引的这句是两人初识之后男主终于忍不住，但他没有“发去一条短消息猜稍后可能会天晴”，他是texts his opinion that，写作老师会生气的句式，但那种“想认真又怕输”的拘谨姿态却全挂在了那个多余的名词上。德波顿写性也是这样，两人第一次动情，男主伸手，“一秒之后，是一种确凿无疑象征着welcome和excitement的wetness”；简直让人要在页边大写一个“服”字，不但有趣，其实也很性感。

2016.5

8

说“我爱你”就像“探险者号”在旅程中已经更换所有部件但依然是“探险者号”。

不管怎么说，也算是曾有几个礼拜为文学理论燃尽午夜灯油的人；也很忠于理论的精神，最后没有丝毫实际成果。当然，只要找好

借口，所有的失败都熠熠生辉—文化偶像克莱夫·詹姆斯写过一句，“他们花了太多时间在文化理论上，已经没有时间顾及文化了”。在这种心境之下，玛吉·尼尔森（Maggie Nelson）的*The Argonauts*（《探险者》）应该是近年来读过最别开生面的书。因为她似乎展现了我原来朦胧期待理论该有的样子：既是一场欢快的表演，又是人类的困厄和喜乐本身。

尼尔森写的是真事，爱上了一个性别流动的艺术家，叫Harry Dodger，以及用试管受孕生了一个孩子；听上去离我多远，读起来感觉就有多近，每句话都想把作者搂过来；因为她有种乐观，相信“文字足够好用”，相信维特根斯坦那句“无法表达的都包含在—以一种无法表达的方式—那些可以表达的话中”，实在很打动人。书名出自《罗兰·巴特谈罗兰·巴特》里引在上面的那句话，说的是所有的话语、名称、标签，只是一种结构，每次用出来都是新的，重要的是用它们的人和情绪。记恨犹新的是当年在学院里很多人端着一堆名词像打牌一样，但那么有意思的事情一定不会只是游戏。

所有的可乐都一样，所有的可乐都是好的。

大传记家理查德·埃尔曼（Richard Ellmann）说王尔德几乎可以全书背诵佩特的《文艺复兴研究》，那篇他最爱随手借用的“结语”里说：任何人、事、物看不出分别，都只是我们眼力粗笨；在这霜和阳光的倏忽一日，一切正在脚底融化，我们只能拼命体验，哪还腾得出手来造理论；但是哲学思想和理论，作为视角，作为批评的工具，能帮我们收集起那些在眼前经过而未被注意的东西。

我一直以为只要我收集到足够的引文，人生就能十拿九稳了。比如说到“寂寞”，我有马丁·艾米斯的那句：“作家是那些在独处时最有生气的人。”奥利维娅·莱恩（Olivia Laing）的*The Lonely City*（《孤独的城市》）也是自传、理论、文艺批评的混合物，写了四个人：爱德华·霍普、安迪·沃霍尔、亨利·达尔格（Henry Darger）和大卫·沃纳洛维奇（David Wojnarowicz），告诉我们艺术教她如何排遣寂寞；本来是不会感兴趣的，因为尼尔森读高了，乘势研习莱恩之后居然也

收获不少。比如，我和作者一样，对沃霍尔本来抱着无所谓的态度，“是孤独让我开始懂得欣赏沃霍尔”，她说安迪是个在前呼后拥中孤独的人，认定自己是个异类，所以他画那些整齐划一的东西与其说是为了抵抗什么，倒不如说是表达了一种归属感，觉得“相同”是种温暖的状态。

这就像冲浪，你拿一块冲浪板，到了水中，你等浪到来，跳上那块板，唯一要做的就是努力不掉下去。

最近读书不足的借口很硬气，千载难逢地飞了两次远门，本来京都可能是地球上最向往的地点，但是，没有体验过整整一周每天花四五个小时带着周岁小孩等妻子购物的人，不要跟我谈论家庭和旅行。就在那样万念俱灰的状态里，埃特加·凯雷特（Etgar Keret）三本灵动到不讲道理的小书让这样的时光好捱不少。*Seven Good Years*（《美好的七年》），*Suddenly, A Knock on the Door*（《突然，响起一阵敲门声》），*A Bus Driver Who Wants to be God*（《一个想当上帝的巴士司机》）。这个以色列男人一定懂我的心情。

还听他在《纽约客》的podcast里读了一个巴塞尔姆的迷你短篇*Chabli*（《夏布利酒》），写的也是方寸大乱的父亲。凯雷特说长的短篇写起来和长篇差不多，要设计，短短篇就完全不一样了。他说感觉只要找到对的语气，那个语气就能给你造出一个宇宙来。然后就做了如上的冲浪比喻。主持人问他像这样的篇幅怎么知道结尾在哪里，凯雷特说：“冲浪的时候别人问你，‘你想什么时候掉下来？’怎么回答呢？你想说，‘一个月吧。……告诉妈妈我回家晚一点。’”

但是为什么，请告诉我，比赛之前到底为什么要放国歌？达拉斯牛仔和芝加哥熊不是两个具有盈利性质的私营企业吗？这不是他们的合同工正在上班吗？那你怎么不每支广告之前，每次董事会开会之前放国歌？每次到银行存款取款怎么不放国歌？

注意到这本*Billy Lynn’s Long Halftime Walk*（《比利·林恩漫长的

中场之路》［简体中译本名为《漫长的中场休息》—编者注］）是BBC评过新世纪最好的十二本小说。在伊拉克立功的一个小分队回国在橄榄球赛中场接受欢呼。李安拍的电影预告片出来了，一个镜头是唱国歌时男主比利满眼热泪，心想不对啊，看书唯一留下的就是ATM机上放国歌的意象，怎么就哭了呢？书里一查果然写着“想哭”，但至少不是因为爱国。打仗的书看得少，写伊拉克的只看过*The Yellow Birds*（《黄鸟》）和*Redeployment*（《重新派遣》），都没有*Billy Lynn*有意思，可能是苏大学士说的“作诗必此诗，定知非诗人”，描绘战争，写枪林弹雨尸横遍野恐怕写不过看球听歌。

文字上，这本书倒是非常美式。Scaz，俄国人发明的词，指整个故事是叙述者用俚俗味道浓重的私人化语言讲述的。马克·吐温，塞林格。但我总觉得，美国文学的精髓不是《麦田》，而是惠特曼—爱聊，不雅，个人和集体的关系混乱，最重要的是莫名昂扬，不知道在高兴些什么。比利·林恩只比霍尔登大三岁，还是那个意思：少年的真挚困罔很正常，但见识了世界的粗暴和荒唐之后依然生机勃勃不失天真，才是文学。

2016.7

9

如果我算是个诗人，那也是因为诗歌比其他手艺更难逃脱“不合时宜”以及“被边缘化”，以此我示意自己的可笑。

去年初《10：04》出版，本·勒纳（Ben Lerner）一时间铺天盖地的才名；上一回在这个空间里让我五体投地的作家玛吉·尼尔森称这部小说是“几近完美的文学”。近年来失忆严重到已有多位亲友表示无法理解我还在买书来看有什么意义，但勒纳老师制造的好几个“文学时刻”我怀疑会今后多年留在我大脑中显眼的地方。比如他上一部*Leaving the Atocha Station*（《离开阿托查车站》）开头，去普拉多，一个男人在画作前号啕大哭，引来了整个美术馆的保安，半自传体主

人公心里担心的是自己没有像这样“获得深刻艺术体验的能力”。

两部小说有种贯穿的气质，就是叙述者与自己正在经历事情的断裂感，他好像永远不在这里，永远活在“差不多”（virtual）和“真正的”（actual）之间，活在默存先生所谓“冲动”和“才能”之间。勒纳本人其实写小说之前有三本口碑很好的诗集，也因此作为富布莱特学者被送到西班牙写诗，但他出了一本小册子叫*The Hatred of Poetry*（《憎恶诗歌》），说写成了的诗都很讨厌，打动他的诗句都是去掉回车引在散文里的，因为它们是“诗意的可能性”。他的小说里四处是这种落差的具体形态，就像他总觉得自己西班牙语一旦长进，西班牙女友就不会再觉得他有意思了；因为他觉得自己是一首平庸的诗，所谓内涵全是对方因为无法交流自己投射上来的。

可我热爱尝试新事物，并且弄明白我有多恨它们。

杰夫·戴尔的新书*White Sands*（《白沙》）大致是他《懒人瑜伽》的路子，坐在真假藩篱上的旅行故事。这些年一本本读下来，只觉得戴尔脾气越来越大，像是岁数到了，体力跟不上，就觉得世界处处与他作对。比如他说挪威语里的“散步”应该被翻译成“一场严酷的求生战役”；在塔希提，他说这里的人都太胖了，爱好是“举重”，因为“每次从椅子里站起来都会打破之前的个人最高纪录”；由于笔者曾在出版社冒充过几年编辑，有些话看得我本能地担心要引起外交纠纷。

他的偶像劳伦斯也是这样，路怒症重度患者，国际级差评师，引的这句就是劳伦斯骂完斯里兰卡之后说的（“东方挺傻的，我一点也不喜欢，几十亿个黑皮肤的笨蛋挤在街上，赶去他们那些恶心的佛寺，跟张灯结彩的猪圈一样”），真的叫“Out of Sheer Rage”（这回重读了一些《一怒之下》，依然是飞动到触目心惊的才情）。戴尔经营的是所谓“失望的艺术”，每每在到达时就开始渴望去向别处，但文章到最后往往与世界冰释前嫌的一幕最动人：地方是永恒的，但我们易逝，旅行的人都像是搁浅在此刻，但既来之，就不妨仔细看看，并捕捉那一点点脚踏实地的出尘之想。

事实上，或许我们生活中很多—甚至大部分—好东西都在于意识到，做这件事的理由都是脆弱和暂时的，但还是不管不顾去做了。

亚当·戈普尼克（Adam Gopnik）和勒纳差不多，对我来说，都是那种号称“手头几本书结束就会去读”的作者，但心底实际也明白，恐怕要等微博上某位美好的异性提及，才真的会翻开。这本*The Table Comes First*（《餐桌至上》）是他在《纽约客》上的美食专栏扩充而成，探讨“吃”这件事在当代的种种人文含义。生物学家告诉我说，“吃、吵、逃、操”四个F（feeding, fighting, fleeing, fxxxing）是诱导人类进化的四大冲动，但戈普尼克却单凭讲道理就让我多巴胺泛滥到要在书房里小跑起来。

他说把品酒行家的眼睛蒙上，猜白葡萄酒和红葡萄酒就是五五开的成功率。“那是不是说品酒师都是骗子呢？恰恰相反，它说明品尝滋味这件事，跟我们其他有意义的体验一样，都产生于复杂的参照系统和互相作用，并因此更为丰富。”品酒并不比艺术鉴赏、文学评论更假，我们的偏好所反映的，从来不是客观规律，而是认识到“偏好”的荒唐之后，还能从共同的信仰里获得某种情感满足。“我们并不一定要相信有亘古不变的绝对语法，才能确知句子是美的。”

在我们秘密的幻觉里，我们并不相信自己是正当的，我们觉得别人一定是弄错了。

这句话出自“轻与重”文丛里的《僭越的感觉》，袁筱一老师在译者序里号称自己也深有此感—可套用厄普代克表扬欧茨的话，如果有“女文人”（woman of letters）这个词，还有谁比她更有资格。但所谓Impostor Syndrome（江湖骗子综合征）文人都很难逃脱，詹姆斯·伍德文章里写过，有次桑塔格跟他说，她的文章比她本人聪明得多，磨出一篇有时要几个月；伍德说，是啊，评论家都是在大众面前接受教育的人；桑塔格突然急了，指着自己一屋子书说，不对不对，这些书我都读过你知道吗？

我们都活在面对自己藏书的无地自容感中。如果你和我—以及桑塔格—一样，最噩梦的场景是某个看得起的人指着我们说了句（而且他还没说错）：这人像是没读过什么书，那么我抄给你这段珍藏多年的文字—没有哪些话比它们更切实地描绘了我的生活和工作状态。作者是《黑镜》的编剧，查理·布鲁克（Charlie Brooker）："我是那种永远生活在恐惧中的人，怕被别人揭穿自己一点水平也没有。不管我在写什么，我都会觉得这他妈写得真是屎，随时都会有人过来把我电脑砸掉。每个礼拜写完专栏，我妻子都会问我'怎么样？'，我每次都会说：'我刚刚写出了人类历史上最烂的一坨屎，我真是个贱货。'"

2016.8

10

我的听觉记忆很精确；如果我把一个粗糙或丑陋的版本落到纸上，可能就会印在我的大脑里。所以我不会把没译好的句子写下来，即使是初稿，因为很可能就再也抹不掉了。

莉迪亚·戴维斯的短篇集《困扰种种》出版，应该和之前《几乎没有记忆》汇合成了我手头这本*Collected Stories*（《短篇合集》）。戴维斯四十年来对英文做了这些无人可以效仿之事，大家却只当她是翻译累了泡咖啡时候的涂鸦（虽然顺手拿过一个国际布克奖）。所谓超短篇不是重点，她的故事各种尺寸都有，真叫行于当行，止于想止；姿态横生。她的自信是放手让语言做它们自己的事，完全不考虑还有人会觉得这些小东西不够好玩。体裁越精悍，照理说，字词间应该越紧张，但是读戴维斯，你只觉得她放松得—当然一个文字匠人的放松是另一种放松—接近自说自话。

今年五六月，《洛杉矶书评》做了六个访谈，叫"多语种文字匠人"（Multilingual Wordsmiths），采访法、德、西、意、俄、挪威语各一位当红译者。如获至宝。第一篇的标题就叫"莉迪亚·戴维斯和翻译腔"；问答双方热烈交流对翻译腔的生理厌恶。戴维斯引在上面

那句话从另一个角度看也很显眼。长年熟读《巴黎评论》，好文章靠改几乎是普世价值，用木心先生的话叫“第一遍是耻辱；第七遍就是光荣了”。自然的，同患“改不动症”的异类也不是没有，《巴黎评论》里问写小说是以句子还是段落还是场景为单位？麦克尤恩答：“还是句子。觉得第一稿要是不把句子写对，以后再要改对很难。当然不是不可能，但很难。所以我写得很慢，把第一稿当成最后一稿写。”

只要有一个句子是匆匆写下的，就让我惨死如狗。

我最信任的文学选秀—《格兰塔》十年一度的“英国青年小说家”评选，亚当·瑟尔维尔（Adam Thirlwell）二十四岁、三十四岁入围两次。他二十七岁写的这本五百多页的*Miss Herbert*（《赫伯特小姐》），最近终于读完。如果页边的笔记量可以显示读者想把书里面多少东西据为己有，那这本斯坦纳式的对翻译和小说史的探讨，实在是近年来让我收获最大的书之一。因为翻译说到底都是失败的，很少遇到在这个话题上能这么乐观开朗的人，尽管他的主张也并没有多么先锋，大体就是说，小说是个国际体裁，各语种大师通过一张脉络若隐若现的大网，互相偷师，推动这个艺术形式前进。而之所以这种学习是可能的，因为文学风格的精微之处能够从翻译里透过来。

瑟尔维尔才气过剩，往往举例之后要升华道理，下盘不稳，纷繁的“洞见”前后多有无法接榫之处。但对我来说，我并不介意一种年少轻狂、喜形于色的文学评论；看一个青涩的天才制服不了自己的材料，弄不清自己到底是怎么想的，简直是强心剂。但他收集的那些例子和引文，真没有一页是落空的。比如，他说福楼拜给情妇路易丝·科莱（Louise Colet）的书信（包括上面引用的瑟尔维尔并不肯遵守的一句），这一沓全世界苦心锻字炼句者的精神图腾，并不完全当成小说课在写，而是以此为借口拖延着不答应搬去巴黎与对方出双入对。首都的情事当然更多姿，但哪比得了在乡下自由地造句。

相比于我的意大利语，英语更像是一个满身汗味的讨厌的十几岁孩子。别待在这儿，我只想对着他这样喊。不要吵你的弟

弟，他正在睡觉。

上一回你读了关于家庭的小说之后想说："给我也来一份这种看上去很赞的叫作'家庭'的东西"，是什么时候？文学看似一副无所不能的样子，其实它还真来不了"天伦之乐"。不过，我每次读印度裔的文学，似乎总能在他们笔下的家庭生活中感受到一种万念俱灰之后执拗的温情。比方说裘帕·拉希莉（Jhumpa Lahiri），我之前只读过她获得普利策奖的*Interpreter of Maladies*（《疾病译者》［简体中译本名为《解说疾病的人》—编者注］），短篇集里也有让我无动于衷的篇章，但显露天赋的地方，就有那种面对所有相反证据依然对亲情保有的宗教感，很动人。但她的新书就完全是两回事了：懊丧于学了二十年的意大利语无所成，大约四年前，四十七岁，居然举家迁居意大利，强迫自己不再用英语写作和阅读。这本*In Other Words*（《换种话说》）就是她用意大利语描绘这整个过程；上来的意象，是她终于鼓足勇气，第一次游过深水，横穿一面小湖，回头往对岸看，丈夫和孩子人影模糊。

托尼·朱特在《记忆小屋》里写中年危机，"有些人换老婆，有些人换车，有些人变性。……我学了捷克语。"在纽约图书馆的一次活动中，主持人也提到了这一段，拉希莉同意，学外语是"外遇"中最好的一种。我读的*In Other Words*是之前提到"多语种文字匠人"之一安·戈尔茨坦（Ann Goldstein）译成的英文版。拉希莉说她不能自己译，因为会控制不住在翻译的过程中把它改得更好。"所以我的本能反应是要保护我的意大利语"—在上面引的几句话里，拉希莉自己也意识到她无意间把意大利语从一见钟情的不渝之恋转换成了自己的后代。和语言的关系，打比方的办法很多，但似乎特别容易就会把她想象成你一个非常在乎的人。

就像你把《失乐园》翻译成了俄语，却没注意到米尔顿是个基督徒。

手头有翻译的时候，怕被翻译腔印脑子，闲暇的阅读我都尽量避

开中文译作。我也相信拉希莉在那本小书里所称：用外语阅读是最亲密的阅读方式。正巧莫德（Maude）夫妇的《战争与和平》英译本如痴如醉到一半，《纽约书评》六月份放出一篇文章，痛斥另一对席卷译坛的夫妇正不断炮制出所谓“权威版”的“俄语名著重译”。在网上调研了一通，发现这件事情理查德·佩威尔（Richard Pevear）和拉丽莎·沃洛霍斯基（Larissa Volokhonsky）已经干了二十年；而对他们的批评，除了都同意是一场适逢其会的营销胜利，通过大量的对照、比较，另一个共识是他们的译本之所以读起来糟糕，是因为他们本身是糟糕的读者。他们对原著的好处是迟钝或冷漠的。引用的这句出自《评论》（*Commentary*）杂志，文章标题叫“The Pevearsion of Russian Literature”，把丈夫的姓Pevear当perverse用：俄语文学的佩威尔化也就是被扭曲、滥用。

佩威尔在接受《纽约客》采访时，坦诚他开始翻译是觉得当代英文陈腐疲惫，他要用“直译”来给英文“增添活力”。莉迪亚·戴维斯在之前提到的采访里说：“很多译者入行是因为喜欢外文；我是因为喜欢英文。”我一向觉得那些认定母语本身需要拯救的文字工作者很可疑。而更重要的，虽然我是最不想给翻译这件事立法的人，但我期望一个译者不要“物化”原作、原作者，算过分吗？当你真的钟情于一样东西的时候，你不会把它“用来”达成另外一件事，你希望它能保持它自己想要的样子。一样道理，因为自己或“读者们”的习惯和偏好，就有意识地添加原文中没有的“翻译腔”和“雅”，也不是很好的态度。类似于带情人到—比方说—法国某个乡间小镇吃自己一道心爱的菜，再怎么担心这姑娘吃不惯，也先把包里的老干妈扔掉吧。

2016.11

11

—你读过这本书吗？

—不算亲身读过。

写出这本*The Year of Reading Dangerously*（《一年危险阅读》）的人，安迪·米勒（Andy Miller），如果跟我在一个单位的话，恐怕会成为饭搭子。我们不但都认清，“此生无论如何非读不可的书”，恐怕八十辈子都读不完；而且，那些我们骗人家已经读过的书，用余生去补也早已无望了。引用的这句是他在书店上班时候学来的应对之道；原文是Not personally。后来他也去做了编辑，但在儿子出生之后的两年时间里，意识到自己除了工作，只读过一本书。是丹·布朗的《达·芬奇密码》。这就很严重了。萨尔曼·拉什迪评价这本书“坏了坏小说的名声”（give bad novels a bad name）。终于有一天，他偶然间读起了《大师与玛格丽特》；看不懂，但决定再坚持一下。最终，他不但读出了这部小说的好，而且那种成就感（“原来我什么书都读得下来啊！”）让他开始了一年“危险”的阅读。

但标题里英国腔的“危险”，亦真亦假：选的书目大多是名著，其实是把时间押在最保险的地方了，但风险就在于：那些“号称已读而未读”的书，多半不好读，弄不好就毁了胃口，觉得通勤地铁上还是玩玩手机数独算了。《一年危险阅读》最好的地方，在于他千方百计地要你相信，好书已经足够好了，你要舍得辛苦。我也认同，阅读的一大销魂之处，是某个从来没有想过要讨好你的作家，在熬到百来页的时候，突然跟你勾肩搭背引为知己，不管你朝哪边看，都是四目相接，不管你怎么跑，都跟他踩在同一个步点上。

下一期留出版面给我的雷鸣。

最近还读到一本似乎是为我定制的书，*The Feud*（《宿怨》），梳理我最喜欢的两个作家埃德蒙·威尔逊和纳博科夫如何在我最在意的事情上反目成仇。纳博科夫当年飘落在美国的海岸，举目无赏识，是那个时候一言九鼎的评论家威尔逊替他打点了一条扬名之路。但《奥涅金》的译本出来，威尔逊在《纽约书评》万字长文痛斥，说他太直译，选词太冷僻；纳博科夫抓起电话就给报纸的编辑撂下了上方的引语。听说读写纵然万难，多少还有些盼头能做成，翻译则注定一败涂地，多翻一句就是多辜负一句原文，而翻译俄语文学，据说，是其中最不近人情的。更何况纳翁还要“作”，认为《奥涅金》译本“只要可读

（readable）都是垃圾”；被威尔逊骂了之后，修订，说我那第一版吧，“还不够直译，还不够丑陋”（Not literal enough. Not ugly enough.）。

安迪·米勒在巴黎莎士比亚书店做活动，底下有观众提到纳博科夫，他当即忘情歌颂起来，反复说纳博科夫“擅长一切”。但从这本*The Feud*出示的证据来看，纳翁至少两件事还有提升空间，一是翻译，二是在翻译被骂时，如何调整心态。我对纳博科夫的热爱不让米勒，但这本书里他的丢人也丝毫没有留给崇拜者为其公关的余地（我甚至已经顾不上我最在意的事—“译观不合”）。话说回来，至少，当年的笔仗，还是一本正经的文人架势。网络时代，连文人相轻这么重大的事都速食化了。那个开了学校教做人（The School of Life）的阿兰·德波顿，2009年一本书拿了个差评，居然到《纽约时报》书评作者的个人博客下面留言，说：“我一直到死都会恨你，对你职业生涯的每一步，我只有诅咒，而且我会怀着幸灾乐祸的心情好好欣赏的。”

我一直替你辩护，说你要是早知道一定就改掉那几行了，可以少死那么多人。

马上要八十五的罗伯特·戈特利布（Robert Gottlieb）一定是全世界履历最光辉的编辑之一了，新出的回忆录，*Avid Reader*（《嗜读之人》），大概有九成都是一个伟大书人的励志经历，但是—其实更体现了本读者的格调—读完之后我记住的全是那百分之十的飞短流长。戈特利布行文的做派有点像影视剧里常见的家族老太太，已经活到不用再为谁留面子的阶段了，披露不少会让诸多大牌当事人难堪的细节，但字里行间形象受损最严重的却似乎是作者自己。先是那种假意谦卑的得意劲就很不讨人喜欢，更有趣的是他始终坚信自己是个非常好相处的人。比如，他和罗伯特·卡罗（Robert Caro）改稿，激烈到两人要时不时地轮流出办公室消气。他写道：“卡罗觉得我侮辱人，我觉得我只是在完成我的工作。我们的分歧都是就事论事（nothing personal）。”这种论调张口就来的同事，中午食堂就算没有别人，我

们应该也不会坐到一起去。

他最看不惯的作家是拉什迪。《撒旦诗篇》出版事件后，他们难得碰到，戈特利布对拉什迪说了引在上面的话。他举这个例子竟是为了证明拉什迪脾气火爆，听了居然生气。拉什迪之前在自己的回忆录*Joseph Anton*（《约瑟夫·安东》）里，也写过和戈特利布的交往，他写自己到美国第一次觐见大编辑，相谈甚欢之后戈师傅来了句，“我还以为自己不会喜欢穆斯林出身的人呢”。其实，读小说、写小说、改小说，都是一种“共情”的练习，而戈特利布自己就说编辑最重要是对作品要有empathy，而几乎所有曾与他共事的作家都服帖戈特利布是位最细腻、最敏锐的读者，但在现实之中，却是这样一位“共情不足癌”患者。

书没有错，错的是我们；他们想给的是路标，我们却误当成了终点。

读完《一年危险阅读》，我乘势完成的第一本书是福斯特的《霍华德庄园》。一直以为这本书我这辈子排不上了，因为看过电影，觉得不是很有意思；但听了米勒的说法，我想“亲身”去见一见其中那位试图通过看书改变人生的莱纳德·巴斯特，“最后被压死在书架下面”。上面引用的话是小说中另一个角色在批评巴斯特先生。于是很切题的，想到《莫里斯》的主演—休·格兰特1995年在日落大道被抓住和妓女有伤风化，上拉里·金（Larry King）的节目悔罪。老金暗示，你是不是需要一点心理治疗（psycho-therapy）；格兰特优雅地做如下答复：我一直觉得只要读了足够的好书，人生就不会出大问题了（kinda sorted out in life）。二十年后，读书疗法（bibliotherapy）俨然成了正经买卖。阿兰·德波顿的“做人学校”里，他两位剑桥的同班同学，埃拉·伯绍德（Ella Berthoud）和苏珊·埃尔德金（Susan Elderkin），根据多年临床经验，推出了*The Novel Cure*（简体中文版叫《小说药丸》）。我对“用读书让自己更好”的企图完全没有意见，但那种以为能定制“读者反应”的野心，并以此牟利的行径—我只是就事论事—都是痴妄甚至不诚实的。听Ella和Susan聊书，有点像春节期

间忍受长辈破解文艺。当然我没有看书的亲戚，如果拿影视打比方，他们会以为《霸王别姬》是警告艺人远离毒品；《24小时》是劝大家珍惜时间；《魔戒》是鼓励小个子也可以有大梦想。这样的比方是否简化了《小说药丸》其实用心良苦的简化，或是歪曲了埃、苏两位其实情有可原的歪曲？要不是霍比特人的例子就是书里面的，我还真有些顾虑。

看书是与人长谈。文明史中最有意思的头脑，端了杯茶在你面前坐下，你却急着拿处方问对方讨一颗治疗伤心／失眠／恐惧周一／惦念邻人之妻的药丸，最起码是糟蹋了好意。那些真相信读包法利能改善夫妻生活的人，应该判决他们除营销号的微信推送外什么都不许读。有一年也是年末，一位书评人在接受采访时说自己没有“失望之书”，因为自己珍惜时间，看书之前往往做了足够的调查，不好就不会看了。我只祝愿，这位老师能终有一天体会到阅读真正的乐趣。最值得阅读的书是那本你事先没想到需要读的书。而唯一可称之为有效的“读书疗法”，是疗程结束，你发现自己读的还远远不够。这种可靠的功效只有“上瘾”的药丸，致病可能性更大些，治病就不要指望了。

2017.2

12

好心难得躲过了一回恶报。

《天才捕手》上映，《纽约书评》掌门人罗伯特·希尔弗斯（Robert Silvers）故世，“编辑居然是有用的”这件事，大家奔走相告，而且其中绝大多数是编辑。就想到我也是最近才知道埃德温·弗兰克（Edwin Frank）—“纽约书评经典”（NYRB Classics）这套或许近年来最迷人的英文书系，以及“纽约书评图书”（NYRB）这个出版品牌，就是1999年他亲手打造的。这套书选题虽然越来越多元，但精髓还是把那些别人卖不掉最后绝版的好书重新发行，并且赚钱。在这个时代，你很难想象一种更优美的成功方式。

去年年底，他在莎士比亚书店做了场活动，谈“经典”系列的书目他是怎么一本本建起来的。猝不及防提到Simon Leys（就是比利时的汉学家李可曼），说澳大利亚的出版人给他推荐了一本五百页的散文集—*The Hall of Uselessness*（《无用堂文存》），心想这种书怎么能出，但一读之后觉得是四五年来最让他激动的作品之一。我2013年读到这本书沉醉不已，那时刚进出版社，就从来没有弗兰克的眼力和底气想到可以引进它。李可曼写中西文学、文化，气象万千，既有西方大知识分子无所不懂的气派，也有鲁迅所说那种看了中国书就不想做事的沉静、飘逸。书名用的是“潜龙勿用”，意思是纵然有大能耐，也要等待自己的时机。后来这书果然卖得不坏，弗兰克用引在上面的这句话形容自己这次善举。英文那句谚语本来是“做好事难免不遭报应”，说给卖书人听很恰当；好的艺术有时等不及自己需要的民众，所以好编辑顺便受累也很正常，就跟书店、超市会遭小偷一样，应该算在成本里。

不耐烦渐渐变成一种愉悦，又变成读者的一种自得，因为他觉得自己比作者看得更明白。

弗兰克和他的同事如果喜欢某个作者，往往都会试着建起一小簇他的作品集；但此时正在开展的一个计划之前没有先例，那就是“重现经典”系列要出齐亨利·格林（Henry Green）的所有小说。想来我读格林的*Party Going*（《聚会》）都是十年之前的事了，几乎没留下任何深刻印象，只记得作者待人极不殷勤，好像我欠他的一样。但在那个莎士比亚书店的活动里，弗兰克描述格林的方式实在诱人，我决定再试一次，把据说是他最为和善的那本*Loving*（《爱》）读掉了。弗兰克那几句话是这么说的：“格林在书页上移动字词的方式，就像是画家在画布上移动色彩……他在对话中可以让文字在空中移动，于是它们就偏离了本意。”

发现很多我看得起的作家写亨利·格林都写得诱人。厄普代克说正经卖文为生之后，对他影响最大的就是格林，“说到让书页上的印刷方阵活起来，二十世纪的英文小说中几乎找不到能与他相匹敌的”。

福楼拜说美是对幸福的承诺，所以我一向认为对书的吹捧最为妖冶；荐书文字一旦有蛊惑力，其实就是要我们托付一段生命给它。比如排除万难总算完成的《爱》，写的是“二战”期间爱尔兰一幢大房子，主要是众仆人间的微妙互动，的确像《唐顿庄园》，但小说读来，还是感觉演员的话筒只收到一半的台词，而摄影师腿脚慢，每每只拍到次要的剧情。手上这本Vintage小说合集，塞巴斯蒂安·福克斯（Sebastian Faulks）的导言写得也精彩，但里面一小段在我看来，却像是被我逮到了把柄。上面引的那句话是什么意思呢？如果再连着往下一句：“于是作者就被遣散了，甚至是带着鄙夷被遣散的—只有文字留在那里，读者必须接管它们了。”我想，这已经很接近于承认：正因为文字太过精简、寥落，读者需要填补的想象太过艰巨，到头来不得不形成了一种人物生动的幻觉。当然亨利·格林没有那么简单，我也几乎能理解对它独特小说机制的种种讴歌，但至少目前为止，我还是很欣慰自己的阅读水平赶上了二十一岁的埃德温·弗兰克—他说自己年轻时读格林不理解，觉得“这未免也太做作了吧”。

如果让他进来，我们就会变得像这个世界。

不管是对于粗鄙的我，还是对于公众来说，似乎重振格林的时机尚不成熟，或是早已过去；“经典”系列里当然也不是本本大卖，但至少他们还有《斯通纳》。这本全球热销书，弗兰克介绍，在荷兰好卖到霸占畅销榜首数月，直到败给丹·布朗。他还说，这本书2013年由NYRB重新发行，刚开始卖得也中规中矩，直到《纽约客》称它为“不只是好，而是完美”，以及“你从没听说过的最伟大的美国小说”，才一下势如破竹。2016年中文版面世，也陆续收到几乎同样不很节制的赞誉。我完全认可这部小说技法高超，阅读体验迷人，但始终有一点微弱的不适让我无法对这本书彻底佩服，那就是文人自诩为受害者太容易了。

我一向把两种小说视为作弊，一种是极简，全靠读者补，其实读者才真的是“天才补手”；另一种是写阅读，写文青，特别是失败的文青，太讨巧。《斯通纳》里每写到顺应主人公开展文艺活动的段落，如沐春风，可一旦做学问受到干扰，基本都是坏人的错，下笔也顿时

冷若冰霜。这种感觉最为明显是他突然提起亡友，把保卫精神家园的“唯一希望”放在不录取一个作弊的学生上，并把学问和“世界”对立起来。文化人喜欢把自己的不得志归咎于世界的没文化，好像上帝专门创造了一个时代的百姓来气他；“好心恶报”是玩笑话，写作的奖赏是写作本身。更何况，我也不相信“幽怨体”能承载真正了不起的作品，小说家不能惧怕世界。不过话说回来，约翰·威廉姆斯并不真的惧怕世界，（和我一样）喜欢《斯通纳》的文青，一定要读《屠夫十字镇》和《奥古斯都》，它们比当代名著《斯通纳》更好。

创作需要一种神赐的状态。要成功需要太多事情促成了—刺激和镇静，内在的平和与一种甘苦参半的兴奋。

终于读了匈牙利女作家玛格达·萨博（Magda Szabó）的*The Door*（《门》），2015年被《纽约时报》选为年度十大好书之后，一直是“经典”系列里我非常期待的一本。它记录了两个中年妇女是如何成为生死之交的，其中一个是叙述者，匈牙利知名女作家，很像萨博本人，另一个是一位女钟点工埃莫伦赛，很像一个精神不太正常的吉夫斯（Jeeves）。一方面，这位强大到只在民间传说中才有的钟点工，替女作家（以及整个街道）料理生活杂务，好让她安心写作，拿文学大奖；但另一方面，因为埃莫伦赛的诡谲性情，两人的心理战有时会让女作家生活瘫痪。

埃德温·弗兰克说，一本好书会修改你对“好书”这两个字的体会。这固然有道理，但我依然吃不准，被《门》修改了之后，我对“好书”的体会发生了什么变化。或许只是：写多么难以名状的人和事，语言依然可以是通透的（对亨利·格林依旧耿耿于怀）。但不管是读格林还是读萨博，乃至NYRB能成功的一个关键，就在于：听信荐书之语，把不大不小一块生命割让给一本书的时候，最好还是要有些冒险精神，要打开门让世界进来。最好还是要把书想成活生生的人，就像女作家让埃莫伦赛成为自己生活的一部分一样，没有一本书是“神赐”的，没有一个人进入你生命的时候说好了必须是暖融融一团欢喜，他们都携带着心碎、愧疚和浪费的钟点。

2017.3

13

这下评诺贝尔奖的老兄们没有借口了。

可能你前两年正好走开，没有留意美国文学界早已达成共识，乔治·桑德斯（George Saunders）不但是个天才（大卫·福斯特·华莱士在庆祝《无尽的玩笑》出版的派对上跟大家说现在美国最激动人心的作家是乔治·桑德斯），而且是个圣人（都说他不只是个作家，觉得他写作时接通某种更高贵的性灵）。四部短篇集之后，今年二月，他终于出版了自己的第一个长篇，叫*Lincoln in the Bardo*（《林肯在中阴界》）；《纽约时报》畅销榜第一，扎迪·史密斯读了之后发出上方的感想。1992年，乔治路过林肯葬下十一岁儿子的墓地，当时有人告诉他前总统曾两次打开棺木拥抱孩子的遗体。但这个意象太肃穆了，他觉得自己写不好，一直到2012年才说服自己动笔。小说到了天才手中气象一新，整本书由成百上千条独白构成，翻开来像排版很舒朗的聊天记录，大部分是那块墓地里众多鬼魂的交谈，或长或短的几句话之后署上发言鬼魂的名字。

此处没法细谈，只能这样说：我从来没有这样质疑过我对一本书的质疑。一方面，叙述有种能量，简直像妖术，就算只是为了这份怪异，你也忍不住想看看接下来会发生什么；另一方面，整个小说用的劲似乎和所谓的central conceit（或许可译作一个虚构世界的“三观”）不相协调；特别是到结尾，乔治为了最后推高潮掏出的一个戏法，是如此任性地真善美，实在让我感觉像一个被强行扶过了马路的老太太。小说的力量，最根本来自明知道是编的却还要相信：我们都很诚恳地想跟着作者做那“信仰的一跃”（Leap of Faith），这时在半空中如果作者突然从肚皮前的口袋里掏出竹蜻蜓或者传送门之类的东西，未免会让读者觉得所托非人。既然说好了，就不能想一出是一出，这种像是作者拍脑袋掉出来的机关，也有叙事学的术语，叫deus ex machina，指的就是以前舞台上把扮神的演员请出来解围的装置。

我并不支持，也从来没有支持过，黑人与白人平等的政治权利。……两个人种间身体上的差异让我相信他们的共存永远不会是在社会和政治权利平等的意义上。……既然要共处，那么必然会有等级高下，我并不比任何人更加怀疑应由白人占据更高的等级。

因为近期最喜欢的一个叫作Backlisted的podcast里面，把《林肯在中阴界》和*The Underground Railroad*（《地下铁道》）并列成让他们重新思考“小说能做什么”的当代经典，就把后者也找来读了。一开始的抵触情绪是想到多年前，为了求生从电气学院逃到英文专业，上来第一本布置要读的书就是《汤姆叔叔的小屋》。一言难尽—这本书无趣到让我开始想念编程和挂科。大概也就几个月前，终于读到詹姆斯·鲍德温的一句公道话，他说《汤姆叔叔的小屋》是一个非常糟糕的小说，因为在他看来如果只是用一种“这一切真是太可怕了”的态度写黑奴制度，那么对小说家来说就完全是失败的。

写黑奴写得好，恐怕是要下笔时能把那种骇人听闻和当事者的习以为常都收纳进来。上面引的这段话并不出自怀特黑德创造的某个丑恶人物，它是“解放者”林肯在当年一场辩论中表述的—可想而知，其他思想更落后一些的人抱持的是怎样的态度。读过《地下铁道》第一章，就觉得要不是奥普拉把它弄成了畅销书，我一定祝贺自己发现了一个文体家；在塑造残暴时，那种带着反讽的镇定和澎湃的洗练本身就算是惊心动魄。怀特黑德说他2001年听到有人提“地下铁道”，想起小时候曾误以为它是真实的，之后每写完一本书就会拿出来，但觉得自己写不好。2009年，他甚至写了篇《接下去该写什么》的文章，假装帮作家同行出主意，实际是讽刺了各种题材，其中就包括“关于黑人苦难的南方小说”，把它看作是黑人作家通往正经创作的练手材料。零零散散补了一些怀特黑德之后，就知道《地下铁道》又是一个作家才华可以驾驭任何主题的励志故事。

真实与现实是这样丰富、苛求，魔幻现实主义实际上是对艺术责任的一种无趣的逃避。

麦克尤恩对《百年孤独》的不耐烦一直助长着我的某种气焰。上面这句话是他和扎迪·史密斯对谈时说的。扎迪认可，说此类写作有个标志，就是一种停不下来的能量，为了这种能量可以牺牲一切。麦克尤恩说，对，就像打网球不用网。怀特黑德那篇《接下来该写什么》的文章里，也嫌弃了一下魔幻现实主义：“对那些写不下去就要撕稿子的人，这是种完美的体裁—用魔幻现实主义，麻烦的角色只要凭空起一阵带火的龙卷风就能把他们捎走了。”麦克尤恩自豪于“我写小说从来没有给角色长过翅膀”；有些评论者说《地下铁道》奇幻，我一点也不认同，这部小说的力量全源自真实，要是科拉能变身，或者她娘能像桑德斯的小说中那样“托梦”，那还有什么可看的。

读完《林肯在中阴界》，彷徨，找了麦克尤恩去年九月出版的 *Nutshell*（《坚果壳》），只是为了验证一下自己是不是真的粗俗到没法接受荒唐的小说设定了。这部小说的叙述者是一个还在娘胎里的哈姆雷特，偷听母亲和叔叔做爱、吵架、谋杀自己的父亲。麦克尤恩也知道很可能挨骂，他说自己当时参加一个关于自己作品的研讨会，无聊到走神，突然就在笔记本里写出一句：“我就在这里，倒挂在一个女人身体中。”小说改了那么多版这句话一直都留着，成了全书的开场。“一切都寄托在第一句话上，要是你接受不了一个胎儿正在跟你说话，那么把书放下就行了。”对于麦克尤恩，虽然我一直与“小说写这么完美，一定不是最一流的艺术”那一派的做作想法眉来眼去，但在悲壮的阅读速度允许范围之内，还一直尽可能多地读着他的小说。每一回都惊讶于完全被小说家操纵是如此醉人的体验—就技术而言，想不到当代有比麦师傅更出色的小说家了。

小说家的优势、奢侈，以及痛苦和责任，就在于他作为执行者可以尝试的事情是无限的。

我对《坚果壳》的喜爱，还是归结到这个道理，就是读者是最愿意上当的一群人；但即使是胎儿的第一人称，也有就此立下的“现实主义”束缚，我们的好意在于信你这份不容易。麦克尤恩谈小说的艺术喜欢提亨利·詹姆斯，说你总会回到大师，“詹姆斯说在读者和作家

签下的合同里，只有一项预设必须接受，那就是作品的主题”。乔治·桑德斯的文集*The Braindead Megaphone*（《脑残扩音器》）里，也造了一个词，叫作“叙述表面逻辑依据”（Apparent Narrative Rationale）—“作者和读者之间就这本书是‘写什么的’所达成的默契”。“合同”似乎是麦克尤恩自己的说法，但大师的确反复强调，作者想写什么你必须先接受，法国人把这叫作donnée，就是他们用“给”的被动态直接指代一个作品的主题和设想。上面引的这句话出自大师名篇《小说的艺术》，也就是主题和预设作者说什么就是什么，读者只跟你探讨执行得如何。“我只有先接受了你的数据，才开始测量你。”

另一位和大师关系密切的小说家科尔姆·托宾，2009年来复旦，讲的题目是“小说的缘起”，主要就是说他如何十二岁的时候听到一个陌生阿姨跟母亲聊天，几句话的事情，潜滋暗长，五十年后写成了那部《布鲁克林》。小说家爱讲小说缘起，意思就是剩下的全是我编出来的，多了不起。麦克尤恩说小说开头总是很细微的东西，是纳博科夫教学生阅读时所谓的“摩挲细节”。大师把它称为胚芽、种子，在*The Spoils of Poynton*（《博因顿的珍品》）的序言里是这么描绘的：“那些走失的提示、游弋的字词、朦胧的回响，作者的想象为之触碰时会抽搐，如同被尖锐之物刺痛；有一个真相很美妙，就是它们的好处全在那如针一般极度细腻的穿透力。”

2017.5

14

他低头看着抓住他臂膀的那只手，就好像这是柬埔寨大屠杀以来对人权最严重的侵害。

别人怎么样不好说，但就我个人而言，或许只是喜欢听自己喜欢的人事物被谈起。比如某个我欣赏的球员踢了场好球，第二天所有提到他的报纸、网页、podcast，都成了第一等的文学。罗兰·巴特是我最迷恋的文人之一，文化理论也向来是我很热衷的消遣，所以听说有

Seventh Function of Language（《语言的第七功能》）这本书，就像中奖一样；更何况洛朗·比内（Laurent Binet）本身就是极好的小说家，上一本*HHhH*拿过龚古尔首作奖。这本新书预设1980年巴特走在马路上被车撞死实际是谋杀，然后在调查中牵扯出了当时每一个文化理论家。开场不久，侦探调查的第一个对象是福柯，课堂里见到他，还没问什么，这个穿高领的光头就一边说着“我拒绝向任何权力承认我的身份”，一边就要走，被侦探抓住手臂之后，小说家用上面引用的这句话描述福柯的神情。

我一下就起劲了，知道这书能带给我多少愉悦，因为它抓住的这根手臂真的是法国知识分子的精髓：浮夸。孟德斯鸠所谓法国人“对轻佻的事严肃，对严肃的事轻佻”。1994年诺曼底登陆前英国士兵拿到一本小册子，里面一条是提醒他们，法国人面红耳赤的时候，其实不是要打架，可能只是在讨论某个抽象问题。生在法国、住在法国的懂事人毛姆，就在某个短篇开头的时候说，要了解法国这个民族，你得懂他们的“panache”，本来指的是骑士头盔上的羽毛，但“它似乎也象征着尊严和狂妄，炫耀和英勇，卖弄和骄傲”，举的例子里面有丰特努瓦的法国人曾经对乔治二世的军队慷慨道，你们先开枪吧，先生们—换句话说，法国人为了帅，可以连命都不要；想起福柯还曾说过艾滋病是政府为了迫害同性恋编造出来的谎言，结果自己就死在这个病上。比内的小说里，文坛的传奇巨星，一个被狗咬死，一个被阉割，都是瞎编的，但读来并不觉得太轻佻，反而感受得到作者对这些人物和他们学说的认真。在某个采访里小说家也提到，他把故事写成侦探小说，是致敬那个法国人会觉得为了思想甚至值得杀人的时代。

西西弗斯不高兴了。

凑巧，最近还看了本关于巴特的书，一个意大利人用英文写法国人，1989年出的，中文版刚能买到，叫*The Three Paradoxes of Roland Barthes*（《罗兰·巴特的三个悖论》）。我先是逐字读了英文版—读完明白这本书是写巴特的；后来又买了中文译本，在里面奔突了一阵（用巴特的话说，“阅读是划痕：我往下阅读，跳略，抬头，复又沉浸”），结果发现我懂得更少了。我现在敢提起这本书，一方

面是“作者已死”，另一方面我坚信，没有人能吃得准隆巴尔多女士（Patrizia　Lombardo）到底讲了什么，至少不足以指证我在胡说八道。

巴特可能是理论史上最潇洒的人物，每次轻描淡写推翻自己，只见瓦砾堆已是新的丰碑。但有一件事比内就很明白：再玄奥缥缈的哲学想法，总有些痕迹让我们辨别出那个哲学家也被一种不太方便的东西纠缠着—叫作人生。《三个悖论》的作者曾经是巴特的学生，对师尊的矛盾、灰心和绝望，特别有体会。“三个悖论”大致是这样：巴特既推崇先锋写作，但又迷恋历史和古典作家；他热爱语言，但又认定语言是吞没自由的元凶；他只写过散文，但在写作生涯的末端却认定散文太实诚，太容易被意识形态招安，一心想写小说。巴特把写作看成三个部分，“语言”是某个时代给作家提供的文字，“风格”是他活到此刻所积累而成的心性，都是给定的，而只有在“写作”这部分，作家才有他的一点自由，能创造些新的东西来，但又立马会被历史、语言、意识形态所吸收、同化、消灭。巴特始终在怕自己的写作被某种体制或系统摁住，这种骨子里不落俗套的人，他的焦虑是我们很难真正感同身受的。一个几乎每篇文章都改变后人对此问题思考方式的作家，《三个悖论》写到最后还把这种工作状态描述为终于推石头推烦了的西西弗斯，也真是让我有点想笑。但巴特迷人的核心确实就在这样一种极其加缪式的辩证：纵然写作的挣扎一闪就灭了，但我们也只能活在那一闪之中。

对于道德和责任我最确信的事，都是大学时在足球中学到的。

距离上次读萨拉·贝克韦尔（Sarah　Bakewell），居然已经过去七年；那时候她一本*How to Live: Or A Life of Montaigne*（《蒙田：如何生活》）铺天盖地的好评，我读了倒只觉得中规中矩，或许因为推荐蒙田这活儿在我暗自看来总有些讨好不吃力；但绘制一幅存在主义哲学的全景图，可完全是另一回事了。*At the Existentialist Café*（《存在主义咖啡馆》）展示了贝克韦尔是技艺何等娴熟的一位肖像画家和文普工作者：每个存在主义的核心和周边人物都在时代与个人命运的翻滚中栩栩如生。读了这本书之后，最突出的收获是重新发现萨特。作

为一个克莱夫·詹姆斯的信徒，我之前自然觉得《文化失忆》里面对萨特的终审足够有说服力，大致可总结为：此人持身不正，“难怪哲学也全是胡说八道”。但经过贝克韦尔的处理（又课外补了好些萨特），我似乎跟她一样，都喜欢起萨特来了，或许只是因为他的hypergraphia（多写症），那种不知疲倦想讲解世界、改善人间的能量，从本质上是可爱的。

萨特和加缪的割裂依旧是这段哲学史中最有趣的章节之一。萨特之所以隔了几个十年之后显得格外不堪，也主要是加缪的高风亮节在衬托着旧友。他们闹翻主要吵的是，共产主义为更美好的人类未来在奋斗，我们应不应该对苏联劳改营睁一眼闭一眼。加缪说不行的；他说你可以为理念而死，但不能为理念杀人。因为加缪在某个访谈说过上面引用的话（他是北非劲旅阿尔及利亚竞技大学队的守门员），我一下想到另一个法国人：温格。这是一位坚信“理念”高过输赢和拿冠军的足球教练。亚当·戈普尼克有次在写萨特投靠共产主义的时候说这很像是帕斯卡赌注（Pascal’s Wager），也就是“为什么不信上帝呢，如果上帝是真的，享永世之福，如果上帝不存在，你也不少什么”，还说萨特的“原罪不是想错了事情，而是他的置身事外，即那些思考的后果从来不影响他自己的生活”。阿森纳十数年来踟蹰不前、见虐不怪此处铺展不开，但戈普尼克的那两点实在太像温格的执教之道，或许用法国知识分子和温格本人的腔调（教授曾说买哈维·阿隆索是“杀死”自己帐下不成器的德尼尔森），可以把一种为了理念而没有让球队尽可能强大的姿态—因为球员和球迷转眼就老了—称作慕尼黑惨案之后对足球生命的最大掠夺。

巴黎的秘密，说到底，是它呈现的快乐—我也说不清是怎么回事—永远跟一种严肃感交织着。

因为最近读巴黎读得有些不可收拾，我决定重新捡起一个没法更纽约的作家—大卫·赛德瑞斯（David Sedaris）。号称“新千年伍迪·艾伦”。大概五年前，我很喜欢的一个作家／编辑约我在他那本我深深向往的期刊里写一篇赛德瑞斯，但当时只是觉得好像自己没有那么喜

欢这个作家。我是如此郑重地对待书评这项艺术，用了五年时间思考、沉淀、成长（那位编辑已经转行，杂志也没了），终于对赛氏形成了一个比较成熟的看法：我的确没有那么喜欢这个作家。

这次主要是发现他在巴黎住过十年，*Me Talk Pretty One Day*（《说得美》）里写过，然后又把他火热的新书*Theft by Finding*（《捡到不交公，算偷》）读了，这是他1977年到2002年的日记精选，自然也有很多法兰西经历。赛德瑞斯是一个所有叙事都是旁观、所有旁观都带着梗、但所有梗都相似的作家。比如他写了很多学法语的窘迫经历；男朋友做菜时候切到手指，快昏厥过去了，赛德瑞斯担心的是自己待会打急救电话不会说怎么办。这些神经质大部分都拿捏得很好，但那种抽离实在太彻底，到最后连他的“抽离”读者也进不去。话说回来，五百页日记，的确有一个很打动我的地方，就是“9·11”发生之后，在巴黎的美国人都聚到一个教堂里。在这样哀恸的背景下，赛德瑞斯身不由己的轻佻（比如唱国歌他发现大家都不记得歌词）真切地几乎要让我落泪。戈普尼克是《纽约客》曾经的驻巴黎作者，他给“美国文库”编过一本*Americans in Paris*（《美国人在巴黎》），摘了五十多个作家写他们的巴黎，上面引的那句话出自他的序言。所以最后这一条留给一个在我看来并非最上乘的纽约作家很合适，因为赛德瑞斯只沉浸在自己的小脾气里，而从笛卡尔以来，法国人就替全人类思考，动不动就要死要活，当然他们会想错，会可笑，会尴尬，会失败，会闯祸，但只要写作者未必能全身而退的那种“严肃感”还在，我就不大会厌倦吧。

2017.10

15

贝娄还怕谁呢？

英语世界里最有生杀予夺权的书评人角谷美智子八月退位，补她空缺的是一位印度裔的年轻女士，叫帕茹儿·塞加尔（Parul Sehgal）；闻此我心里一股无端的喜庆，就好比是自己的盟友在书人

权力榜上平地青云。因为我记得五六月份有一期《纽约时报书评》podcast，末尾大家依惯例在报告自己最近一周的阅读，突然马丁·艾米斯2001年拿全美书评人协会奖的文集*The War Against Cliché*（《与陈词滥调一战》）蹦出来，塞加尔女士说，她每年都要重读这本书，“因为每次想浅尝几段，结果都忍不住把整本书读完”，“就觉得自己正投身于一个光辉的传统中，每次都让我大为振奋”。

艾米斯新文集*The Rub of Time*（《时间之痕》）九月份出版，代表了他近三十年的非虚构写作。和塞加尔一样，除了每一页上都是让我爱岗敬业的燃料，我也顺便想到读研时在外语学院资料室连续发现《与陈词滥调一战》和《文化失忆》是何等地动山摇的一段时光：它们不仅告诉我之后多年应该读什么，喜欢谁，更重要的，是用何种心态去喜欢—简单地说，就是要带着强烈的个人好恶。读《时间之痕》，最美妙的就是看艾米斯如何吹捧自己的偶像。比如，他认为美国古往今来写小说没人写得过贝娄是最确凿无疑之事。“他怕谁呢？”“霍桑那种程式化的狗血（melodramatic formularies）？梅尔维尔那种纷繁多样的讨人厌烦（multitudinous facetiousness）？还是福克纳那种重复到浑浊的杀气（murkily iterative menace）？”自然是都不用怕的。唯一有点难搞的是亨利·詹姆斯（“The only American who gives Bellow any serious trouble”），但不用说大师还是败下阵来，最重要的是他不如贝娄爱读者，而且（谁又想得到呢）文体上有瑕疵。文学意见跟所有人事一样，只要你觉得它要紧，付出足够心血，到最后免不了都要有点personal的（这个英文词聪明，一方面是只要能说服自己就好，一方面也隐藏着一点不太得体的攻击性）。

真到不得已，我不介意给除臭剂广告或者番茄酱标牌写作……把念头变成想法，把想法变成文字，把文字变成印版、铅字、墨香的奇迹我从来不会厌倦。

《时间之痕》里面，艾米斯给厄普代克*My Father’s Tears*（《父亲的眼泪》）写过篇书评，说这部短篇集最让人震惊的一页是“作者其他作品”。“六十二本，而且其中有些还奇厚无比。”主要是厄普代克

太爱写书评了，每十年都能编出一本千页的散文集。上面的引语是他在《巴黎评论》的访谈里说的，我常把这句话和他描述纳博科夫的那个名句放在一起："纳博科夫的文风实在是情爱的一种……它渴望把那种朦胧的精准牢牢抱紧在自己满是毛发的臂膀中。"由此我自说自话得出一条从来都能给我力量的推论：把阅读时那一点点触动捕获成文字，不本来就是文学最光荣的任务吗？

艾米斯把写书评的小说家称为"艺术家—评论家"；福特·马多克斯·福特（Ford Madox Ford）把这种人称为"艺术家—实践者"，他写过一本*March of Literature*（《文学的演进》），很"个人化"的世界文学阅读史，副标题叫"从孔子到现在"，前言里用意很直白，大致就是说：像我们这种写得好的人，应该多写写评论，把"热爱"（hot love）表露出来，好让大家觉得阅读是有意思的。想到詹姆斯·伍德名著《小说机杼》卷首引亨利·詹姆斯的那句话："只有一种菜谱—就是对烹饪的深深在意。"很多人都说厄普代克文字好，但没什么可说的，伍德老师就是其中很雄辩的一位。但就如厄师傅所言，"模仿是赞誉，描绘是爱"，这世界上有思想的人那么多，我却总还是在找能描绘阅读的好作家。

—整体上，你怎么看自己为报刊所写的文字？

—这也是养活自己的一种方式吧。

我早就怀疑詹姆斯·索特（James Salter）不是发自内心地热爱文学。读*A Sport and a Pastime*（《游戏与消遣》），到某个点你终究是要被他那些短句降服的，觉得他写场景真的是迷人，当詹姆斯·索特写坐在巴黎的咖啡馆里看天，你真的就坐在巴黎的咖啡馆看天。但很快，等那些闻名遐迩的性爱开始，你就越来越觉得不对，我在迷茫中甚至发消息给我的那些品位更高的索特粉，问他们是不是这里有什么后现代视角转换—"我""他"不分—的戏法。后来读《巴黎评论》的访谈，他说，自己就是觉得性爱用第一人称写太直白了，所以用第三人称缓冲一下—作为一个文体家，这也太随便了吧？

通读完了他新出的文集*Don't Save Anything*（《写后即焚》），

那个怀疑算是敢写出来了（保险起见还读了一本他的讲课集《小说的艺术》）。索特有材料（也就是厄普代克被大家指摘所没有的那些东西）：他开过战斗机，上过朝鲜战场，在欧洲住很久，在巴黎生了孩子，拍了很多电影，并因此熟知登山和赛车界，但这些事在索特笔下总有些没劲。上面那句话也是《巴黎评论》访谈里摘的。检测作家我一直有套优先级。不要先读那六百页的长篇代表作，先找他的文集。不要先看里面那篇四五十页写小时候父亲带他去钓鱼的长文，先看他怎么聊阅读。你真能信任一个不爱书的小说家吗？一个喜欢看书但又写不好阅读的小说家，是不是手艺有问题？索特曾经替杂志采访过纳博科夫、格雷厄姆·格林、邓南遮、韩素音，读着真还没有我去小区门口取亚马逊更心潮澎湃。

那种平淡的褒奖、朦胧的异议，极简的文风和那样无足轻重的小块文章，丝毫不见投入、热情、性格和癖好—说到底，还缺一种文学之意味—让《纽约时报》成了一个没有格局的文学刊物。

马丁·斯科塞斯给《纽约书评》拍的五十周年纪录片里，主编罗伯特·希尔弗斯读了上面这段话。出处是伊丽莎白·哈德威克（Elizabeth Hardwick）1959年的文章《书评的衰落》，或多或少因为这篇文章，他们1963年创办了《纽约书评》。这句话之前的一句是：“[不痛不痒的书评]就是一个隐藏的劝止者（dissuader），把任何还带着一丝生气的对书乃至对一切文学事的关心，都温柔地、寡淡地、毕恭毕敬地排除掉了。”哈德威克文章好，句法刁钻，没法细说，我就很喜欢dissuader那个字，其实英文里未必是指人，但放在这里，就很容易把一篇无气无力的书评想成一个尽心尽责的说客，告诉读者：本该最在意书的人，连个喜欢讨厌哪里好坏都说不清楚，索性大家都别看了。

伊丽莎白·哈德威克也是那种才名一旦留心，往哪里看都是她粉丝的作家。桑塔格说过她的句子比任何美国在世作家都要漂亮。之前《泰晤士报文学增刊》让他们的撰稿人选年度最佳，我曾在这个专栏

里表达过情投意合的年轻“艺术家—批评家”亚当·瑟尔维尔选的就是去年十月出版的《伊丽莎白·哈德威克文集》。其实哈德威克的文字并不是很对我胃口，像是过于纤巧了，不但要同时刻画评述的对象和自己的感想，有时甚至像是在用句子模拟这种印象形成的过程。所谓“朦胧的精准”；琼·狄迪恩说她的风格是“精妙的犹疑”（exquisite diffidence）。但风格无好坏，文章只分有趣无趣。狄迪恩说，读哈德威克让她懂得一件事：写什么不重要，重要的是你思考的能量。很多我认识的文字工作者都跟索特一样，不太看得起书评之类的文章，我每次都有些意外；《纽约书评》能成功，也就是不只让撰稿人“养活自己”，也要求他们创造好的文学。如果一个作家聊书都嫌麻烦，或者没法边聊书边暴露自己、创造艺术，那要你来有什么用呢？

2018.1

年度小说
READS OF THE YEAR

过去两年，《好奇心日报》年末有个栏目，找人推荐那一年印象最深的两本小说，新小说旧小说都可以。里面聊了最喜欢的当代小说家马丁·艾米斯，因为天性谄媚，每次夸人都好话说尽，下次想出新词儿不知要到什么时候。但总体而言，心态还是要借克莱夫·詹姆斯的说法，他重版自己第一本文集的时候，添了个前言，说：有书评人觉得书评就该留在期刊里，享受自己的短暂生命，他们对自己的文章倒很有预见性；“但我用我一部分的职业生涯表达相反的原则：如果我认为一篇供给期刊的文字未来不可能出现在书中，一开始我就尽量不去写它。”

1

《信息》，马丁·艾米斯

2017年读得最高兴的是马丁·艾米斯1995年一部小说，还没有译成中文，叫*The Information*（《信息》）。我很少重读，要是纳博科夫那句“只有重读才算读”能信，那我没有几个作家是读过的。马丁·艾米斯算一个。研究生时候一见倾心，觉得这是当代最好的小说家，写毕业论文开始重读他的几部小说。至今难忘在那个如鞋盒一般的出租房里，文以气为主，我眼见艾米斯的才情就从Kindle的插口带着尼古丁的味道喷涌出来，弥漫一室。但其中有几本一直没有逐句读过。*The Information*是他“伦敦三部曲”的最后一部，另外两本是1984年的*Money*（《金钱》）和1989年的*London Fields*（《伦敦场地》），这三本书让他不仅确凿成了英国最显赫的小说家，也拥有了某种摇滚明星的文化地位。不光是因为那些充斥小报的私人生活和争议言论，更主要的是艾米斯的文字有种煽动力，好比五石散，吃了只想脱衣服乱跑。年轻人都读艾米斯，就当是更便宜、更健康（也更灵验）的迷药

和性爱；年轻作者都学艾米斯，比如扎迪·史密斯自己就承认，出道时对艾米斯的模仿简直堪称剽窃。

我还没有读到过和艾米斯口感相近的中文作家。艾米斯觉得写作的终极目的是发出一种“更高的声音”（higher voice），比如他最佩服索尔·贝娄和纳博科夫，他说为什么贝娄是美国最伟大的小说家，因为“他的句子就是比其他的小说家更重一些”。我相信要是你把艾米斯的句子掉在地上，声音和他人（比方说朱利安·巴恩斯和石黑一雄这样的作家）不同。夸艾米斯的话里，很喜欢艾莉森·皮尔逊（Allison Pearson）的这句：“随便哪个作家都会为了能写出如高蹈的文风（high style）杀人，但艾米斯在那样的高度闲庭信步。”

读*The Information*，有时候真是觉得艾米斯对自己的“造句致幻术”实在太自信了，简直为所欲为。这部小说讲的是作家间的妒忌。两个从大学开始的好友，其中一个因为卖书界常有的意外，凭借一本人畜无伤的温暾小说成了国际畅销作家，财名双收（评论者说这个人像保罗·柯艾略，中国读者可以联想《岛上书店》），而他一向自诩更有才的朋友（理查德·塔尔）还在最为低贱的书评界搏命，到了每天评一本书还是不够养家的地步。于是塔尔整本书都在想尽办法要毁了那位畅销朋友（“fxxx him up”）。但是从头到尾，艾米斯对这个书评人实在是太残忍了，这种施虐狂倾向换了任何一个俗手，都会显得像在胡闹，比如塔尔也想出小说，但手稿送到编辑手中，每个试读的人不出十页，必定头疼得要请假住院。再举个具体的例子：因为文事困顿，他房事也为其所累，但还是要和妻子不断尝试：

> ……有时候，两人正巧都有空，他还会慵懒地在下午不举。而且，塔尔夫妇的情欲游戏也不仅限于卧房。只算上个月，他就曾在楼梯上不举，在客厅的沙发不举，在厨房的餐桌不举。有次从牛津城外的一个派对出来，他就在他那辆Maestro车的后座不举。两天之后，他们喝醉—其实是吉娜喝醉了，理查德一向就是醉的—从Pizza Express回来的路上，他们有钥匙，溜进了街区的花园里，而理查德就不举在一片田园风光中。

这两年上海译文出版了大概十本艾米斯，读的人太少。其实很好理解，越借助文字本身力量的作家，越难跨越语言；比如上面译的这段，能传递出在小说里遇见时那种欢快的十之六七，已经是文艺之神的网开一面。

艾米斯臧否作家，喜欢衡量他们多爱读者（贝娄是不自觉地深爱，纳博科夫除了晚年昏聩一般都无比殷勤，亨利·詹姆斯后期就不爱了，乔伊斯从来不怎么爱），他把作家和读者关系比作婚姻，“质量是每天intercourse的质量—也就是语言的质量”。Intercourse既是闺房之乐，也双关在“对话”之意上。至少在这方面，就我个人来说，艾米斯算是“举”世无敌了。

《传家之物》，艾丽丝·门罗

艾丽丝·门罗《传家之物》（*Family Furnishings*）年末上市，对我个人而言是很可庆贺的。一方面，能被怂恿再多读几篇门罗本身就是福气，另一方面，更重要的，是读的时候要带着一点自得的恼怒，只觉得居然没有足够多的人愿意把这位加拿大老太太奉若神灵，我们国家和民族的未来在哪里。

说马丁·艾米斯是二十世纪英格兰最好的小说家，是准备好要吵架的（某种意义上，这一架本身才是意义算在）；但要是有谁说门罗一句坏话，你只想叹口气，满心的怜悯。詹姆斯·伍德说，门罗好到根本不用争，她的声望确凿得就像一个地址。

艾米斯有次随口提到，自己现在prose（小说、散文）读得少了，更喜欢读诗歌，“因为更激烈（intense）一些”。这种“激烈”不难懂，读诗的时候你注意力更集中，更焦虑，在每个字上花的时间更长，诗歌那些音步、押韵、分行、段落，本身就是内在的一种结构，要你把这整个东西都尽量存在脑子里，产生整体的效果。读门罗是类似的功课：她似乎要求你记住所有细节，总怕错过了半个句子，后面某个能掏空你肺腑的揭示就不灵了。

讲故事讲得比较优秀的人该干的活，门罗都不在话下：气氛、悬念、叙事节奏、人物塑造，等等；而讲故事人里最伟大的那几个，有

一种“上帝视角”：他们都知晓“万物刍狗”的最苍凉的人世真相，但有些展现这种无所不知是靠言无不尽：莎士比亚、亨利·詹姆斯，但门罗是靠缄默。她的叙事太安静了，你慢慢形成这种印象，就是：一、这些事都真实发生过自不待言；二、她全知道，但并没有非要告诉你什么，所以，你听到的已经是删减到头了，每一点滴的信息都是必需的。虽然很多时候，你不明白她告诉你某件事是为了什么，但你就是很信任那个叙事的声音，知道要是这个字不是某个更高图景的一部分，它就不会出现在那里。

比方说书里有个故事叫《火车》，每过几页都转向，三十页的故事，到最后大概十分之一，突然闪回，是主角当兵前在学校里谈的青涩恋爱，里面又再划出十分之一的分量，给了某个男龙套，是他和主角一起喝醉酒，或多或少促成了主角和那个女孩走到一起。在描述喝酒闹事那段戏的正中间，门罗提了一句：“没过两年，他就死了”。看到短篇结束，你也没看出来这个死讯跟其他事有什么直接关联，但在它出现的时候，你只觉得它无比重大，一定要存在阅读记忆的前排。而这样的细节，说到底，自然是完全嵌在整个故事那种描述人生岔路无常的意图之中。

梁文道先生几年前夸门罗说她没有一个故事是失败的，这次又被翻出来，我想门罗的胜利要记在“现实主义”的得分里。文学理论聊小说为什么能得逞，终究还是要试图辨析线性的叙事如何能模拟人类体验：现代主义者、后现代主义者，换句话说，也就是最容易看不上门罗的那些人，总提醒我们每时每刻都有无数意象散乱地、交缠地、互相抵消地汇聚到我们的头脑里，所以现实主义是幼稚的，换句话说，你在讲一件事的时候，不要以为就能让大家想到那件事，其实听的人想到了很多乱七八糟的事情。而门罗的文学正是这样运作的，她有那样的天赋，可以让你在意它的所有细节，所以在短篇小说的任何一个节点上，那些你勉力留在记忆各个方位的讯息、能量、模棱两可，都忽明忽暗地闪烁着，叠加成了人的体验。另一个我很喜欢的小说家，尤金尼德斯，他这样描绘门罗给他的享受：“她没有一个故事不是完美的。每次读完一个，我只想躺倒在地板上直接死掉。我的生命完整了。”

2017.12

2

《正常人》，萨莉·鲁尼

浑噩一年到头，好处在年底显现出来，不知不觉附和着欧美读书圈的云聊天，认为自己今年读得最高兴的似乎也正好是他们最喜欢的两本书。于是，跟两家中文编辑确认了一下，方便而正当地把这篇推荐变成预告，只是告诉大家一声，两本年底霸榜的英文小说明年应该都可以读到译本。

第一本是萨莉·鲁尼（Sally Rooney）的《正常人》（*Normal People*）。1991年出生的姑娘，已经顶着"微信（Snapchat）时代塞林格"的绰号，其实我倒觉得是气质对立的两个写作者，类似夸毕赣是野生张艺谋。顺便推荐她2017年的处女作《聊天记录》（*Conversations with Friends*），两本书情节设定都很简单，去年这本是一对女大学生，算是同性恋人，遇到一对三十多岁的夫妻，以女主跟那个丈夫偷情为主线，交缠出微妙的四角关系；今年这本《正常人》是从高中开始写一对男女，写到大学快毕业，每个章节往前跳几个月，一路目睹他们灵与肉的若即若离。这类小说写得好，很多都是每一页人物关系都在微妙地转折，扣人心弦到跟悬疑剧一样，读者一旦跟这些角色熟起来，肯定会关心到封底，所以我就不再详述了。空间有限，我要抓紧开始离题。

鲁尼的小说吸引我的可能最重要是两点，都深植于我中眉的庸俗趣味里。第一点可以归纳为：天好地好的文艺，真的到最后还是干不过聪明人说聪明话。很多爱尔兰文学的标签已经被鲁尼潇洒地抖落了，但那种对说话的信任和慷慨依然很坚固，两部小说几乎全是靠聊天推动的。《正常人》男女主角读的是都柏林的三一学院，他们有个学长王尔德曾经表示，为了说一句俏皮话，可以随时牺牲真相。但我们其实都感觉到，能说出一句有趣的话好像总跟真相关系很密切，它所揭露的不一定是那种黑体加粗的"真理"，而是一种交互的真实。回忆你上次聊天聊开心了是怎样的情势，很可能是穿透了某一层欲言又

止，至少不会是双方在一个虚假的共识上对着一个不可言说的东西视若无睹（英文里把这叫作房间里的大象）。当然，我们也知道绝对的真诚是个伪概念，鲁尼自如地游走于动人的掏心掏肺和可笑的自我认知之间，摇摆的不只是她的角色，还有我们这些读者。生活在无趣的时代，有时候总觉得说话有趣的人在掩饰着什么，但正是因为鲁尼笔下的人物一直都在努力避免说些无关痛痒的无聊话，他们的渴望、困惑、误会、心痛和幸福都更真切一些，我好像很久没有这么关心小说里的人开不开心了。

绝大多数欧美书评人似乎达成了共识，说她这一本比第一本《聊天记录》艺术成就明显要高，我倒没觉得这么明显，可能是第一本的惊艳之感还记忆犹新。我感觉它们在文字上的娴熟是同一种娴熟，而且是从作者相近的感触中创造出来的，所以我还是想把它们看成一个流动的整体，而鲁尼吸引我的第二点，也在它们合并的书名里，似乎跟“正常”和“聊天”有关。鲁尼的人物就像生活在一个人际交往的童话世界里，一个再寻常不过的常识居然在这里被认可了，那就是两个人彼此间的责任和义务，是他们之间商量出来的，和其他人没有太大的关系。之前介绍情节，唯一的要点就是他们的情爱关系很乱，而两个人谈朋友，居然不用接受网民、国家和几千年“总归应该”的审判，这是多么匪夷所思的事情。举小说里一种最直白的次要关系做例子，《正常人》开头，男主的母亲是女主家里的清洁工，这会不会妨碍他们心意相通并迅速将友情转化为炮友关系？当母亲隐约知晓自己的高中生儿子卧室里经常有访客，她会不会讯问并干涉？对鲁尼和那些爱尔兰人来说，似乎有这样的疑问就很荒唐。当男主因为同辈压力亏待了女主，那位母亲非要从儿子接送她的车里下去，只撂下一句，“我为你感到羞耻。”这时候你知道她并不需要把“我是你妈”作为某种道理的先决条件，只是一个人对另一个她信任的人失望、痛心而已。小说肯定不会因为避开国仇家恨就高级，但还是自然而然有种多半带着妒忌的文学之外的低级欢喜：就是这样的小说提醒我们，我们不一定非要让聪明人跟国家、父母、教育、大众传媒、政治正确抗争才能让他们有趣起来，人类自己就有足够多的美好和缺陷让我们想要阅读他们了。

《不对称》，丽莎·哈利黛

说起校园文艺作品，我以往一直觉得有个天然的设置很是突兀，就是班里成绩最好的那个女生往往自动携带碧池属性，跟我自身经验不符。我认识的那些，大多数人还不错，而且那种自己只要下定决心，干什么都很有可能成功的安全感甚至会流露成一种可爱。

今年年初丽莎·哈利黛（Lisa Halliday）的一本《不对称》（*Asymmetry*）就留给我这样一种好感。小说写的不是校园，开场是伊拉克战争将打未打的时候，一个二十出头的出版社女助理，叫爱丽丝，正在纽约街头的长椅上看书。突然来了一个会讲笑话的老头，请她吃街边买的冰激凌。女主认出老头是个大小说家，心想“一个拿了好几次普利策的人应该不会下毒吧”，就吃了冰激凌，笑了笑话，给了号码，转眼成了老头的情人。书出来之后，哈利黛一开始接受采访就大方承认老头的原型就是菲利普·罗斯，而这段故事也取材自她跟罗斯的交往。《不对称》的前半部分就写他们谈恋爱，总体意味甚至只能用“甜蜜”来形容，而且哈利黛写得如此举重若轻，自然到让我们忘记了自己是带着怎样的预设进入这段故事的：到底一个文学宗师跟一个天真的女文青恋爱，是“本该如此”还是“居然如此”？

只是下半段开场，我们几乎不敢确定我们在读什么。毫无征兆地（但其实叙事口吻和节奏已经面目全非），“我”成了一个伊拉克裔的美国经济学家，正在伦敦希斯罗机场转机回老家看望哥哥；因为当时的反恐氛围，“我”仿佛掉进了卡夫卡式的官僚黑洞里，被百般刁难。好像怕读者还不够晕头转向，在等待过程中交织着叙述者在纽约、伦敦和伊拉克的各种人生回忆。

书的最后是几页“尾声”，给那个“假罗斯”仿制了一个假的BBC“荒岛唱片访谈”，直到这里收到一个大暗示，我们才多少拿捏到这本书是怎么回事：第二段故事很可能是第一部分那个想写小说的女编辑虚构出来的，大致用来证明，想象力可以居住在任何与你外在生活毫不相关的头脑中，同时也颠覆了我们之前颇为懒惰的假设，让我们怀疑那段和老作家的恋情或许也跟现实关系暧昧。而这本小说的结构也因此充满了各种政治立场，比如小说家用第二部分国家间力量的落差照亮第一部分中成功的男性作家试图控制无知女子的权力“不对称”，而

既然爱丽丝（和哈利黛）写出了她们的小说，又指向这种“不对称”的颠覆。

一整年欧美读书界都在这样聊着这本书，但其实这部小说没那么剑拔弩张，你完全可以把它当成两个处理得很精湛的现实主义故事去读。对我来说，这书也格外阳光。那时春节刚过，我非常盲目地去泰国待了阳光浸润、百无聊赖的三周，其中最致命的就是还带着幼子，于是每天在一个毫无障碍的小广场上无休无止地捉迷藏，我就是在这些游戏中听完了《不对称》的有声书。当时也并没有那么欢欣鼓舞，直到年末从各种渠道的推介中发现它或许是今年最得宠的小说，我才又好好读了一遍，注意到第一部分的细节如何通过女主的头脑渗透进第二部分的虚构，让这种结构不仅仅成为说理的道具，也给了整本书一种流动的内在生命。

这本书在我印象中一直很明媚还有另外一部分原因，在于作者是如此真挚地相信小说能承载某种理念，而这种理念中最显眼的又恰好是小说这个体裁最正派的功夫：人类不管外在身份多么不同，都有共情和理解的可能；而且，她是在自己的处女作中就如此轻描淡写地实现了它。另一点明媚也提得很郑重，就是哈利黛女士用了一种非常罗斯的方式，把自己跟罗斯的那场恋爱用进了自己第一部小说，而且用得如此光明正大、光芒四射，让这本书还没上市的时候，欧美读书界那种带着坏笑的期待到年末成了众口一词的赞赏，这种励志故事简直暖心。

今年五月罗斯故世，对于我们这些罗斯读者来说，其实也是个好借口，又享受了一回四面八方涌起的各种好东西。有一个BBC的旧采访，里面罗斯又谈起了自己的老话题，就是小说家当然会用自己的人生，但就像放进了绞肉机，出来的是一个奇奇怪怪的肉饼子。“就像福楼拜也说过：我不是一个肉饼子。”福楼拜既不是肉饼子，也不是如他自己所声称的，是包法利夫人；哈利黛既不是那个爱丽丝，也不是如她自己所声称的，是跟她心性更接近的伊拉克人贾法里。小说家在那个绞肉机里。哈利黛就在让她制造出这样一本处女作的所有选择中，而透过这本小说重重的精巧架构，我们分明读出一个干什么都很优秀的天真又世故的小说家。

2018.12

写作课
WRITING CLASSES

还有哪个能赚得到钱的产业在营销上比“写作课”更自甘堕落的吗？最近又有两本教程翻到中文里，一本是科伦·麦凯恩（Colum McCann）的《给青年作家的信》（*Letters to a Young Writer*），另一本是约翰·麦克菲（John McPhee）的*Draft No. 4*，“第四稿”，译本的书名改了改叫《写作这门手艺：普林斯顿大学写作课》。我是此类产品的重度用户，但每次学完都会发现那个悬而未决的核心问题还是安然无恙悬在那里：写作到底能不能教？听老师们自己的说法你只恍惚是他还是你正在做公益。麦凯恩在纽约市立大学教了二十年创意写作，每次开学，上来就要告诉学生：我什么都教不了你们。麦克菲老先生在普林斯顿教了四十年“创意非虚构”，学生里有过《纽约客》现任主编大卫·雷姆尼克（David Remnick）和我们都熟悉的何伟（Peter Hessler），但他接受采访时极度真诚地告诉你，他教的那种写作其实是没法教的；他说雷姆尼克要是没有听说过麦克菲，从来不知道普林斯顿有这么一门课，他还是会成为《纽约客》的主编。当然了，他们谦虚、不居功，而且本来就是功成名就之后回馈人民，把这些和其他因素都考虑在内，你终究还是很难想出有另外哪个行当的从业人员这么喜欢宣传自己的“没用”。

另外，我们铭记于心的还有王尔德那句“一切值得学习的东西都是不能教的”，既然众所周知王尔德说话从来不错，那对于我们这些执着把时间和金钱交给写作老师的人，留下的空间就很小了，或许只能努力寻找一些狡猾的表述方式，探讨写作课里“学习”和“教授”的到底是什么？

麦克菲是美国“长报道”界的一代宗师，用雷姆尼克的话来说，他已经优秀到高出了所有人的妒忌。这本书里最迷人的段落可能是他描述如何把考察、采访、阅读、思考得来的遮天蔽日的笔记都用打字机誊抄出来，然后把每条笔记用剪刀裁剪成纸条。他的文章动辄好几万

字，如果一篇文章或者一本书的结构可以分成三十个部分，他就把那些笔记纸条分成三十堆，装进三十个文件夹里。每天要坐下来产字的时候，只倒出一个文件夹的内容，把纸条像阶梯一样排序，所以他在动笔时永远只需要面对很小一部分的材料。他2010年的《巴黎评论》访谈就是何伟做的，麦克菲讲了自己的这套操作，学生很得体地向老师请教："这样会不会带来某种危险，就是让写作变得'机械'（mechanical）？"这本书里麦克菲就自问自答了："这个过程听起来或许有些机械，但是它的效果却是相反的。"他说，正因为你只打开了一个文件夹，就把其余那二十九个文件夹置之脑后，你不再担心结构的问题，你被解放了，可以自在地创造那些发生在你和键盘之间的东西，那种"即兴感"来自写作本身，来自遣词造句，来自你试图"讲故事"。所以，王尔德又在乱说了吧，很难想象哪届普林斯顿写作课上的学生不会从这样的教学中获益。

这让我想起近几年最让我获益的写作建议（从结果看，至少是最让我自己满心鼓舞的建议），就是另一个以写作范围宽广、材料吞吐海量著称的《纽约客》作家，叫亚当·戈普尼克，他说你觉得自己写不出来，要把它变成体力活：换算成坐多少个钟头、看多少材料、写多少个字，努力完成它，你会发现脑子比你聪明，到时就写出来了。

科伦·麦凯恩有一封"给青年作家的信"讲的是差不多的意思，只是东海岸犹太学人的勤奋好学换成了爱尔兰人漫不经心的英雄气概：

> 不要让恐怖的白纸像收缩塑料膜一样裹住你的头脑。说自己遇到"writer's block"（写作障碍）这种借口太容易了。你必须坐到椅子里，和那种空白搏斗。不要离开你的书桌。不要抛弃你的房间。不要出门去付水费电费。不要洗碗。不要去看一眼报纸的体育版面。不要拆信。在你确认自己战斗过、努力过之前，不要以任何方式让自己分心。
>
> ……
>
> 作家是那个最不想把屁股放进椅子里的时候还把屁股放进椅子里的人。

这恐怕也是麦凯恩这本书里我觉得最受用的一封信了—我就像到什么样的饭店都点同样的菜，毫无新意。要讲的道理正往哪个方向去估计也很明朗了：爱看作家展示手艺，其中我最想占为己有的，大概不是“怎样写作”本身，而是“怎样开始写作”。首先，一种让人瘫软的自我怀疑是一个作家真正的标志。就像麦克菲在书里写的，学生问，老觉得自己想当作家是“who am I kidding”（逗谁呐）；麦克菲说：“我问了四十年了，有时候这个问题是如此迫切，我会把头埋进办公室的枕头里；感受到这样的怀疑是整件事必要的一个方面—既重要也无法逃避。每次我听到年轻的作家表达类似疑虑，往往就可以认为他们通过了某种测试；要是他们从来不说类似的话，那么，他们很可能—好吧，就是这句话—在‘逗自己’”。在我看来，一个老师能传给学生的是一种幻觉，让这个学生觉得自己也能写；写起来，一直写下去，然后在写的过程中进行自我教育。不要看不起这种幻觉，它在文艺创作中是最珍贵的资源。麦凯恩在那封“把屁股塞椅子里”的信中到结尾处有“Just keep your arse in the chair. Arse in the chair. Arse in the chair.”（反正就给我坐下，不要起身，不要起身。）“Stare the blank page down.”（瞪着那张白纸，让它先怕你。）这样像念咒一般的指令感觉很对，因为我们都需要这样的话。麦克菲和麦凯恩在这两本书里的那些动员我收得很感激，但我毫不怀疑每天早上他们也是这样告诉自己的。比方说，麦克菲这样的大宗师，在全美的叫好声中一个又一个地碾碎各种凶悍的主题，但你要是觉得他一定掌握了写作这件事的门道，那你不妨先听一下他是如何描述自己的工作日：

> 可能听上去我有自己的写作套路，照着这个来就行了。天呐，根本不是！你完全是孤立无援的。不是说只要写就可以了吗？是这样，现在是早上九点，我唯一要做的事情就是写作。但好几个小时过去了，我一个字儿都写不出来。我就泡茶。真的，我有时候从早到晚就只泡茶了。还有锻炼，我每两天会锻炼一次。过去还削铅笔，我的铅笔都是被我削没的。十点，十一点，十二点，一点，两点，三点，四点—每天都是这样，妈的真的是几乎每天都这样。到了四点半，我开始慌了，就像一个弹簧被压到底了。我非常痛苦。可不是么，再这样下去这一天都白过了。

五点的时候我会开始写，到七点，下班回家。不停就是这样重复，重复。为什么我不去银行上班，然后五点回来开始写呢？因为我需要那七小时的晃荡。我就是没那么自律。每天上午去写作我其实没写—我只是试图写作。

那种幻觉最鼓舞人的地方是让你知道写作永远会是这样一件无比艰难的事，但一个写作者会挺过来的，而且会在这个过程尝到某种东西，让你不断回去受煎熬。写作会成为这样一件几乎不可能完成的事，是由这件事的本质决定的：在挑选每一个词，搭起每一个句子的时候，你都在面对无限种可能，而每一次键盘敲下去的时候，你都要说服自己，那是正确的决定—“我算是个什么东西，凭什么写作，逗谁呢？”这种“无法完成”也就是它的“无法教授”：你要时刻依靠自己的感知力去下判断、做决定。这种感知力是靠长年的阅读和写作塑造的，一个好的老师能做的只是让你相信不断的阅读和写作能让你塑造这样的感知力；他有时候能给你的某几个决定打分，但下次还是你自己“孤立无援”地做无数决定，难如登天。

所以麦克菲说“教不了”，既然非虚构写作的大师都死去活来的，至少我们不应该期待有什么秘诀能一下把我们点化成好作家。就像麦克菲说的，作家的成长是很慢的，这件事对一个教孩子写作的老师无比重要。麦克菲说自己的主题是“真实环境中的真实人生”；其实里面还有重点，在我看来，他着迷的是那些有专长的人，而因为他喜欢体育、喜欢户外，所以这种专长往往会转化成一种神秘的身体经验。比如他给《纽约客》写的第一篇稿子就是将近两万单词的人物特写，写的是普林斯顿大学的篮球明星比尔·布拉德利（Bill Bradley）；这人后来还打了NBA、选过总统。麦克菲当时就跟着他，看他每天干些什么。正好遇到普林斯顿的体育馆换地板，他就去了另外一个球场练习，上去连投六个中投都投失了，麦克菲就看他停下来想了想，接下去连中四球。布拉德利转过来跟他说：“你知道吗，这篮筐低了一英寸半。”麦克菲过了几个礼拜找了梯子和尺去量，发现这篮筐比正常高度矮了一英寸又八分之一。这是一个不错的关于写作的比喻，一个老师可以告诉你一门手艺可以练到这个程度，甚至展示给你看，但你内功不到只学招式是会被人打死的。《第四稿》这本书的重点自然不

是吓唬你，告诉你写作多难，比较显眼的还是麦克菲对结构的执念，他会手绘很多华丽的示意图，展现一篇长报道的内在逻辑，但他还是要提醒你，这些结构都是长久浸泡材料之后自然生长出来的（原话是“我读那些笔记读到它们从我耳朵里流出来”），其实就是老师摊手，告诉你有这些可能性，但你自己的书和文章长成什么样，还是自身的造化。

另一个关于写作教学的比喻是编辑。《第四稿》肯定是我读麦克菲最开心的一次，他的很多作品都太专业了（写环保、写运煤、写核反应、写阿拉斯加、写到菜市场当过秤员，还有一整本书写橘子的），往往让你佩服到麻木；他写北美地质学的四本书我也试过，实在太考验读者，显然我在坚毅、好奇心和词汇量上都还不具备享受这些书的资格，但如果他能让阿拉斯加冰雪中的一头熊成为美国文学的经典，想想看他写《纽约客》的主编威廉·肖恩（William Shawn）能如何的栩栩如生。这本书里那些关于写作的周边特别珍贵，比如肖恩跟他改稿子，一个逗号一个逗号地磨，后来麦克菲实在忍不住，说：“肖恩先生，这么大一个帝国要靠你维持，周末还有杂志要下印刷厂，你怎么会有空只给一个作者这么细地改稿子？”肖恩先生说：“一篇稿子该花多少时间就花多少时间。”It takes as long as it takes.

麦克菲说自己当写作老师其实就是当编辑，作者都是独一无二的，你只是帮他们更有效率地表达自我。麦克菲出了名的爱查字典，最喜欢的书是第二版《韦氏大词典》；学生回忆，在他办公室讨论稿子，记忆最深刻的就是说着说着他就让你跟着他移步到摆字典的地方，查一通再回来。这也是为什么这本书叫“第四稿”，是因为只有到了字词阶段，他才觉得是愉快的，经验才发挥作用。他说甚至到了第二稿快改完的时候，虽然安心了一些，但也不过是确定“能活到下个月月中了”。所以说编辑和老师不能创造作家，一切都要看你自己能否挺到第二稿结束，在那之前别人很难帮到你。

当然所有写作的人都愿意相信有那么一两条文学信仰在某个时间点重建了我们的灵魂，然后它们被贴在书桌上方照耀我们好几十年的写作。比如麦凯恩那本书里面，每一封“给青年作家的信”开头，他都

放上一句自己喜欢的名人名言。但问题就在于，这些美学准则或是文学理念都是些很柔软的东西，每次要用的时候就不负责任地千姿百态起来。任何伟大光明正确的指导意见，我们都有办法照着它练到走火入魔。比如，我的人生是由痴迷亨利·詹姆斯和异常粗俗这两种时期交替构成的，几年前吧，病入膏肓的时候，就在博客甚至微博写那种六七层从句互相踩踏的怪物英文，每次都有一位不相识的女士在下面留言，痛心疾首地喊：句子要短！句子要短！句子要短！显然那种熟悉的好英文无长句的信念让她变得盲目，无法看出我英文不是坏在它句子长，而是坏在它写得烂—但这不是重点，重点在于，当我们真的在第一线选字、构词、造句，连成段落、篇章的时候，那些我们自以为正在践行的了不起的文学理念，很可能只是一些朦胧听来地跟自己趣味相投的误会。

就拿这种强调删减和朴质的“创意写作班”美学来说，我们很多人都抄过詹姆斯·鲍德温的一段话：

> 改文章是非常痛苦的。只有当你对它什么都做不了的时候才算结束，虽然它从来也不会是你之前期待的样子。……世上最难的事情是简洁；这也是最让人惧怕的事情。你要把你所有的伪装剥除，有些你之前甚至不知道是你的伪装。你要写的句子得干净得像一根骨头。那是写作的目标。

首先，同为Jamesian—詹家门下走狗（鲍德温说他最喜欢的作家居然也是亨利·詹姆斯），鲍德温的句子从来不会让你觉得像根骨头，更多的时候复杂又缠绵得像是意中人那一声烟雾缭绕的“Yes”；所以，鲍德温这句话的“干净”显然指的是“所有好的文字都干净”里的那个“干净”。其次，“当你对它什么都做不了的时候”“把你所有的伪装剥除”这些话也没有什么实用性，功能接近“加油”“请你尽力”，我们的问题不就在于拼死拼活写忠于自己的东西但觉得自己不行，早已弹尽粮绝又永远觉得它没“结束”吗？

但那种让你写东西像“骨头”的鬼话依旧很迷人啊。如果你喜欢詹姆斯·鲍德温的文风，很不合情理的，你会觉得这个人认为自己的句子

像干净的骨头是件很美妙的事情。我们热衷于读那些我们喜欢的作家聊写作，其实乐趣还是在于读那些我们喜欢的作家写作，能在文学观上获得某种共鸣是很深层的快感。最近乔纳森·弗兰岑出了本文集，我带着一种不怀好意的兴致勃勃重温了那一页“小说家的十条规则”。这其实是2010年，埃尔默·莱纳德（Elmore Leonard）出了本书叫《写作的十条规则》（*10 Rules of Writing*），《卫报》的编辑很会借题目，就请了不少作家都来制定“十条规则”。当时网上有很多人跟我一样读得很投入，但最起码弗兰岑肯定不是让我奔走相告的那个。美国评论家丹尼尔·门德尔松（Daniel Mendelsohn）以前下过一句摧心裂肺的评断，说弗兰岑展露出“the fundamental failure of genuine good humour”，还不太好翻，似乎还不是从根本上没有幽默感，而是一个人永远陷在自己故作深沉的愤愤不平中，已经分辨不出什么有意思了。比如，他的小说家十诫里面，说一句“工作地点没有断网的作家恐怕从来没有写出过好的小说”，是可以接受的，毕竟是一个著名的与当代社会为敌的人，但要在这样的体裁里发表这样的评论—“最纯粹的自传体小说需要最纯粹的虚构；还没有人写过比《变形记》更自传体的故事。”—就是眼看着他试图轻盈（good humour的另一种译法？）却笨拙到让人同情。他的最后一条是you have to love before you can be relentless，“你只有爱过才能严苛？残忍？不留情面？”，但不管如何理解，这不仅是莫名其妙的写作建议，而且这种慈眉善目是如此的空洞，也让它沦为错误的道理和糟糕的文句。但话说回来，或许喜欢弗兰岑的人觉得这两句也没那么不堪，而我的本意也就是，你能吸取某些写作指导是因为你一开始就认同那位老师自己的文学。

这回又把那些作家给的“十条规则”过了一遍，有些还是很适合抄下来供日后开采的。安·恩莱特（Anne Enright）：要写一本书的方法是真的去写一本书；钢笔是很有用的，打字也不错；坚持把字放到纸面上去。海伦·辛普森（Helen Simpson）只给出一条：要说可以贴到书桌上方的规则，我最接近的只有福楼拜的Faire et se taire—我自己翻成“闭上嘴，继续干活”。这些能量胶囊我知道将来一定可以用得着。但如果只说读得高兴，这次最喜欢的还是那些近十年来我越读越认同的作家，像扎迪·史密斯、科伦·托宾、杰夫·戴尔，他们都有一种大方的自我消解：反正相熟的编辑给了这样的题目，那就不妨一答，

但既然写作没有规则，那作为一个好作家就要在立法的同时优雅地闪避这样的责任。比如，2010年的时候我恐怕还没有读过杰夫·戴尔的书，但那十条规则就很让人动心："三、不要当那种像服刑一样一辈子吹捧纳博科夫的作家。（毫无缘由地审判了马丁·艾米斯的人生。）五、记日记；我的写作生涯最大的遗憾就是我从来没有做笔记和写日记的习惯。九、每天都要写；把你观察到的事物变成文字，养成习惯之后就会成为一种本能；这是所有规则中最重要的一条，自然而然的，我没有遵守。"

科伦·麦凯恩和杰夫·戴尔有很像的一面，都满世界跑，对未知有种天真和不懈的好奇，然后一次次出乎意料地为读者唤起日常生活之外的体验；但他们也很不一样，对于戴尔来说，那种作家带着羞愧、沉溺和自嘲的"内向性"是他的源泉，但麦凯恩一直是朝外的，热烈、慷慨，那种坚韧的乐观和豁达很能感染人。前面提到写作需要"假象"，读他这些"给青年作家的信"，麦凯恩是如此相信写作这件事，那种热忱能让你误以为自己写了也会这么高兴；但鼓动你英勇和决绝地写作是一回事，麦凯恩这么好的作家自然也知道它有另外一面。因为他的小说不写自己，所以他告诫小说家"不要写你自己，不要写你父亲的伤心事。不要利用你女朋友的身体。不要从某些人所谓的'真人真事'中取材。"我们应该不需要再引一些别的小说家来展示相反的立场了。麦凯恩自己接下来也说："当然有很多明显的例外。或许你是个记者。或许你是个社会历史学家。或许你是卡尔·奥韦·克瑙斯高。"——整本书都是这样：麦凯恩会故意神采飞扬地把话微微说过头，让你暗暗明白这件事情没那么简单。

小说为什么不要写你自己？麦凯恩的出发点在于小说是可以伤人的，你的至亲至爱可能因此受伤。（和菲利普·罗斯那句"一个家庭里如果生了一个作家，那便是这个家庭的终结"放在一起听。）其实，虽然我很清楚是我的问题，但麦凯恩小说里的无私一直对我构成某种微弱的障碍，有时候他的故事像是纯粹用对他人的欣赏构成的。就像有人要休·格兰特评价茱莉娅·罗伯茨，他说这姑娘虽然国色天香，但嘴确实有点大，亲她的时候会听见回声；而麦凯恩的小说是如此开放和宽阔，有时候就像坐在一个很大的房间，虽然喝着热茶，但穿堂风

还是吹得有些凉爽。依然是那句话，听一个作家教写作，其实接收的都是他的性情和艺术。在这些“给青年作家的信”里面，流传最广的一封，标题是“Don’t be a dick”，这最后一个词其实残留着不少“不要当一根男性生殖器”的本意，或者稍微归化一点，可以说成“别老那么操蛋”，当然，陶立夏老师译成“别做混蛋”是非常合理而得体的。这封信写得如此乐在其中，还是值得大家去找来通读。信的最后一段，麦凯恩列举了二三十个don’ts：不要一个人把红酒都喝完。不要在不能抽烟的地方抽烟。不要聊你签好的合同。不要提你新书的预付金是多少。不要叹气。不要打哈欠。等等等等。最后语重心长落在：“反正就不要，不要，不要，不要做个dick。”

说到dick……以过来人的身份给有志于写作的青少年分享经验，麦凯恩这种温暖的当个好人的规劝，它的反面并不是弗兰岑那种微微有些反人类的一本正经，那种严肃毫无魅力可言，简直可以说是无害的—或许你没有听过约翰·贝里曼（John Berryman）的一句诗读作“里尔克是个混蛋”，或许你只是隐约听闻，是里尔克还是哪个大艺术家为人处事让人作呕，但你大概知道，在这个类型的文学里，最有名的一部作品是里尔克的《给青年诗人的信》，甚至你还可能认识过一两个把这本小书奉为圭臬、文艺到胸痛的“青年诗人”。作为写作老师，麦凯恩的反面是里尔克。这个奥地利人所要给学生营造的假象不是哄他写作，而是告诉他，你先要成为一个作家，你得先培养一种诗人的气质、心态和居住环境才能写出好诗。当然麦凯恩那本书里上来就引里尔克—“只有一个办法。走入你的内心”，但就像我说的，一句话有千万种读法；我也一直喜欢里尔克的一句：“我一向认为两个人相处，这是他们的最高职责：保护对方的孤独”，但你喜欢这句话得忽略里尔克的本意很可能是：两个人相处，你的最高职责就是保护我的孤独：作为人类当中最高级的一种人—诗人—我等待灵感的时候不要烦我。他的这本书上来的三个点我都非常抵触：第一封信是说你如果不写不想死，那你就不要写了。第二封说，艺术家不要去反讽，在真正伟大、严肃的东西面前，它是很渺小的。第三封说，不要去读评论，它们要么是派系之争，要么是文字游戏，是艺术创造最大的敌人。在黑暗中犯错吧，这种发自内心的成长就像一棵树一样，艺术家是不计算时间的，一年十年都无所谓，它知道夏天一定会来。

说过了我是此类读物的重度用户，多年前为克里斯托弗·希钦斯一本《致愤青》（*Letters to a Young Contrarian*）神魂颠倒，就把里尔克那本找来看，读了前三封信有种四顾茫然的不快，直到这回才把它读完。必须承认里面也有些深邃、优美的段落，但大体上，还是教年轻人苦心经营艺术家委屈形象这一条教学思路，让我觉得非常可疑，很怕有哪家的孩子被他耽误了。比如到了过年过节，里尔克问，你觉得更寂寞了吧，那你就回想自己还是孩子的时候，看大人都那么忙，无法理解，直到长大了才知道他们的生活是如此的贫瘠，他们的工作是如此的无趣，所以现在你也不妨就这么想吧。还比如，他的信中会说："我就知道你讨厌上班，也没法安慰你，只能跟你说，或许所有的工作都这样，充满了各种索求和对个人的敌意。"但如果你知道他是如何满欧洲勾搭贵妇，去她们的名宅白吃白住，前面那句话就听着不太舒服。

里尔克当然是个混蛋，而艺术史有很大一部分是由混蛋创造的，这件事即使是一身正气的麦凯恩也不会瞒你，一边警告你不要混蛋，一边修饰，说你不用听虚长几岁的作家满口胡言，要你忘了那封信，把它撕碎，只管自己去写，写作本身会告诉你，它需要你成为怎样的一个人。这是对的，就像扎迪·史密斯在《卫报》的"十条规则"里有一条：不要浪漫化你的"事业"，你要么写得出好句子，要么就写不出，没有所谓的"作家的生活方式"，唯一算数的是你留在纸上的东西。

写作建议读得越多，会越发感受到其中有条明显的分界，一边是去神秘化，清除毒素，教的其实是"非写作"，就是要你把这件事当成普通手艺，照常理去拆解，你就写得起来；另一边，是美学和文艺观的东西，是去不了神秘的，你最多只能帮着一个乐此不疲的写作者写成他自己。

2018.12

文化课
CRASH COURSES IN CULTURE

手头在译一本书叫*How to Sound Cultured*，“如何让谈吐有文化”，介绍“有文化的人”应该知道的两百五十个人名；我翻译都直接和原文做深层的灵魂交流，开的文档叫“装X指南”。序言里，作者说这本书肇始于一个朋友的惨痛经历：她参加宴会，各种专有名词在桌上像桌球一样来回乱撞，突然她听到一个自己能接得住的—“兰博”，也就是史泰龙八十年代演的那个铁汉；她感激涕零一把抓过来，并平静而不失自得地发表了一些关于电影及当时反战氛围的高明见解—直到有好心人告诉她，之前他们聊的是法国诗人兰波。

此类惨剧，很多人都体验过它的某个版本；我在现实和噩梦中经常出现一些近似的场景，就是我坐在英文系某个老师办公桌前的沙发里，发现他书架上一本我感兴趣的书，或者刚读了一个经典作家忍不住提起，然后就目睹那个书名飘在半空中，瑟瑟发抖，无所适从，像一个学龄前儿童给父母推出去表演节目，被人狠狠瞪着。如果你没有见识过一个你尊敬到想要跟他聊书的长辈靠抽烟拖延，死命在想一句话来掩饰他阅读中的某个空白（却一败涂地），那你还没有体验过真正的尴尬。

算来算去，怕丢人都应该是我文艺生活中最健康的一个动力了。最近读到一篇爱泼斯坦（Joseph Epstein）的文章，叫《为什么过一种有文化的生活是值得的》，突然在这件事上给了我一个特别宏大的格局。他说自己以前给本科生上一门课叫“高级文风”，每到学期快结束的时候，会发张考卷给学生，上面列着大概十二个人名或历史事件，让他们做名词解释。文章里举的例子，像佳吉列夫、约翰·凯奇、赫尔岑、让·科克托，基本都是按《装X指南》的标准挑选的。爱泼斯坦一番解释很重要，大致就说：“如果你想让这个世界把你当成一个有文化的人，那么你就必须知道这些和其他几十上百个名字，而且知道它们为什么重要。”

反对者的说辞我也了解。一个人懂得越多，他的意见就更值得听取，在今日的反智风气下是种很不礼貌的观点；一百五十年前，马修·阿诺德的名著《文化与无政府状态》（*Culture and Anarchy*）里宣扬文化是一种对完美的追求，今天听起来莫名其妙，想问怎么会有这种妄自尊大的荒唐念头。甚至看书速度快都隐隐约约有些不光彩，类似于一件你听说别人干过的事情，但总觉得不太明智：像高速开一百八、抽脂或者第一次见面就开房。我们特别喜欢伍迪·艾伦那句："我参加了一个速读培训班，二十分钟就读完了《战争与和平》；这本书写了一些俄国的事情。"因为我们宁可相信最聪明的人都觉得《战争与和平》太长了，一个正正经经困在生活里的人是不会每隔几年重读一遍《红楼梦》的，一个喜欢说"我又开始重读普鲁斯特"这种话的人周六是没有饭局的。

我很多时候也售卖着类似的情绪，熟练掌握了一批很接近"五百次回眸换来和一本书相逢"的修辞法，一向年光有限身，满目的山河一味惦记远方是没有用的，不如怜取眼前书。当然这样的想法也没有多大毛病，但它并不排斥另一个无须含糊的立场，就是我们要很担心自己身处在一个把"名词解释"视作畏途的时代。要参与文化讨论，最起码要先知道古往今来大家喜欢的是什么，或者说，这点好奇心总还是要的。一知半解一点也不危险，真正的危险是在听到了一个明显很重要的名词，却把自己的无知看作一种宝贵的状态，类似新的美剧下好之前庆幸自己没有被剧透。好的文化氛围都建立在羞耻心上，闻名遐迩的"一战"前维也纳咖啡馆，茨威格在《昨日的世界》里就写，当时奥匈帝国的教育特别压抑，但大家下课就飞奔去咖啡馆，只要听到别人说了个自己没听过的名字，会觉得被侮辱，转身就往图书馆跑。

《装X指南》原版封面上炫耀着史蒂芬·弗莱送的一句话："我所有用来作弊的伎俩都被抖擞了。"弗莱的文艺复兴完人风范不用赘捧，他的回忆录《弗莱编年史》（*The Fry Chronicle*）也和茨威格一样，写自己不爱上学（但靠"作弊伎俩"在剑桥考试全优），有句话我大学里读了万念俱灰，一直记着，他说："教育是课堂和讨论会中间休息时学生互相教给彼此的东西。"任何事，只要身边的人都在做，就不会太难。所以，我对大学的遗憾可能也不真的在于没有老师给我开书

单—不排除我的“什么书都没看过”里有自己的问题，但多年来一直心安理得，是因为我一向把这件事归咎于我身边的人没有让这种状态变得可耻。

几年前，有个法国人皮埃尔·巴雅（Pierre Bayard）写了一本小书叫《如何谈论你没有看过的书》（*How to Talk About Books You Haven’t Read*），在英美口耳相传（未必看），成了此类讨论中必须要提及的书目。我在里面标注了很多段落，其中有这几句：

> 有教养的人都知道（而没有教养的人很不幸，他们不知道）文化是一种定位，这比其他事都更重要。有文化不在于具体读没读过某本书，而是能在书的体系中从容地判断自己身在何处，这就需要你知道书构成一个系统，并有能力分辨各种元素相互之间的位置关系。

就像埃科说的：书没读，或者看了记不住，没关系，所谓的有文化，是知道你要的东西在哪本书里，并且在三秒钟之内能找到那本书。但要补一点，那就是“名词解释”并不降解读书的乐趣。译了《装X指南》，我在其他书里时常能明白之前大概看不懂的地方，频率之高让人悲喜交加。如果望书名生义，认定巴雅的书反阅读，或许就已经犯了一个你正要谴责的毛病。因为除了这本书里处处洋溢着读书的欣喜（能把阅读写得有趣的作者从来都不会是个冷漠的读者），而且在讲道理的时候，他举了例子全是书里面的细节，埃科的《玫瑰的名字》、格林的《第三人》、穆齐尔的《没有个性的人》，等等，一开口就是好几页的情节复述，像是一个本打算拿起书扫几眼却忍不住一坐两三个小时、坠入“精读”恶习的人。其实沉浸于书中是最容易的事，反倒是“不读”，建立书的体系，明白“名词解释”该如何放在历史脉络中，才是辛苦的功课。而且巴雅的姿态，是法国文人的姿态，把劝学也用一种假模假式的语气去写，提醒你不要把看书当成懒惰、自渎的借口。文化不是一种终极的状态（阿诺德的“追求完美”多少也是这个意思），它是一种心态，是要你不把自己喜欢的东西当成儿戏，最起码知道阿诺德所谓“人类有过的最好想法，说过的最好言语”都在那里，时刻被一种要丢人的担忧所纠缠。

爱泼斯坦那篇文章还有一段也正好放在这里。他引用哲学家伊娃·布兰（Eva　Brann）的话，说她很好替自己讲出上大学时候对有文化的人是什么感受。伊娃说她最欣赏的学生是那些似乎沉溺于佩服甚至崇拜中的人—他们知道缺乏、渴望、退缩、效仿是什么感受，从而欢天喜地地认清了自己的不足，为自己能认出别人的了不起而感到骄傲。

或许这才是事情的核心，也就是先要看清我们这个物种的有限，用功是杯水车薪，它本来就编织在了这个游戏的机制里。可就像人生苦短，悲欢离合才有意思一样，按全世界出版业的数据算个平均数，即使你每天看一本书，午夜钟声一响，就宣布你错过了其他五千本，不谈语言和文化的障碍，就算一年到头真看了三百六十五本书，又懂了多少，忘了多少。但就是被无知压得喘不过气来的时候，还要一意孤行、只争朝夕地享受更好的东西，正是乐趣和安慰之一。所以，“名词解释”其实不是累积信念，而是替种种困惑犹疑绘制地图；“不如怜取眼前人”那个“不如”其实很不得体，给你多少微信你也临幸不了全世界，但得明白自己不懂的、错过的是什么，才好意思提“怜取”二字。

《装X指南》里，写布考斯基的那则简介里，提到一部我十年前一度深爱的美剧，叫《加州靡情》，只看到书里一句“电视剧主创人员写男主的时候，恐怕想的是布考斯基”，立马又重温起了第一季。大卫·杜楚尼演一个红了之后在洛杉矶阳光里只有性冲动没了创作冲动的小说家，跟已经分手的孩子她娘藕断丝连。某日，他想让他的这位缪斯赶紧读一读自己难得写出来的新小说，把女儿接走，一边说：“建议你等会儿泡杯好茶，和你最爱的小说家蜷缩进沙发。”女主说：“哦？是马丁·艾米斯、弗吉尼亚·伍尔夫，还是查尔斯·布考斯基？”那时大概比我发现后来最爱的小说家马丁·艾米斯早了三四年，不但根本不记得这句话，甚至可以肯定当时没有听出来第一个名字是谁；能好好读书加起来没有多少年，能早些认识自己喜欢的人总是好的。

因为我们总是不够好，所以总是会错过自己最爱的作家和书，就像我们总是配不上我们号称自己深爱的东西。但还是要尽量相信自己

是配得上的，因为生活好像也没有别的什么盼头了。所以，在教师办公室里互相不敢去捡对方丢出的书名固然尴尬，但明明遇到了本该给我们生活很多意义和快乐的书名和作家，却浑然不觉，事后想来不该更局促不安吗？所谓“名词解释”于是又成了一种双重的姿态，一是承认自己的贪心：在短暂的旅途中想让更多有才华的人相伴，没有什么不好意思承认的；二是希望自己能更好一些，不至于真碰到了场面太难堪。

2017.11

克里斯托弗·希钦斯
CHRISTOPHER HITCHENS

> 如果这个世上不曾有希钦斯，要我们凭空创造这样一个人，是不可能的。
>
> —伊恩·麦克尤恩

1

克莱夫·詹姆斯的消遣都很高眉。巨著《文化失忆》洋洋八百多页，库切称之为“文明的速成课”。其中我最喜欢的片段往往是他炫耀博学时那种正当的沾沾自喜。讲意大利语文学大家孔蒂尼（Gianfranco Contini）那篇，说到陪孔老先生去看歌剧，归时大雨滂沱，汽车好比在潜水，詹姆斯蜷在后座用意大利语引了句《神曲》：“ché la diritta via era smarrita（字面意思：正确的道路已被丢失）”，老先生在副驾驶位置回转头来，嘴角咧到耳根，詹姆斯加了一句“可惜这句子不是我写的”，老先生大笑。那是八十年代早期发生在佛罗伦萨的事情。

七十年代中期在伦敦，每个礼拜五，克莱夫都负责打电话提醒大家一起吃中饭，总觉得人数不够没有意思。和他吃饭有风险，《文化失忆》中描绘他酒足饭饱之后，和布罗茨基（Josef Brodsky）跳上餐厅椅子互砸法语德语诗。要有何等样的才情能接得到詹姆斯的电话？名单里包括马丁·艾米斯，克里斯托弗·希钦斯，刚冒出来的小说家朱利安·巴恩斯和伊恩·麦克尤恩，新秀诗人詹姆斯·芬顿（James Fenton）。那是七十年代的布鲁姆斯伯里（Bloomsbury）。这个小团伙是艾米斯发起的，当时他们主要都给《新政治家》（*New Statesman*）写点东西，其他的报刊其实也都在左近。他们玩的文字游戏都有学问。比如，把房子（house）换成袜子（sock）。狄更斯的名著成了《荒凉袜子》（Bleak Sock），或者，你有没有读过爱伦坡

的故事《厄舍古袜子的倒塌》（The Fall of the Sock of Usher）；英语里面粗话，指代某人为女性身体器官，于是他们把man替换成那个c打头的单词，海明威是不是写过一本书叫《老X与海》，韦尔斯（H. G. Wells）则有《隐形X》（The Invisible C-），甚至还有人讲出了蝙蝠X（batc-）和超X（Superc-）；当然，也可以用“那话儿”（prong）来换：弗莱明的邦德有这么一部《带着金枪的那话儿》（The Prong with the Golden Gun）？老不正经的格雷厄姆·格林总写些《第三个话儿》（The Third Prong）、《我们在哈瓦那的话儿》（Our Prong in Havana）……不亦乐乎之时，詹姆斯想出了“A Shropshire c- by A.E. Sockprong”，即A. E.豪斯曼（A. E. Housman）的诗集《希罗普郡少男》，那大家只能起身倒茶斟酒上厕所，想下一个游戏了。

当时他们还不认识萨尔曼·拉什迪。《午夜之子》1981年出版，英国文坛神魂颠倒。希钦斯八十年代中期从美国回诺丁山，在狂欢节有人引见拉什迪。按照希钦斯的说法，自此后，和英国友人鱼雁往来、围炉闲唠，很少不提及这个头顶稀疏的印度裔男人；而另一个变化是每次聚餐之后，文字游戏的质量大幅提升。游戏有老的，比如以屌（dick）代心（heart），名曲《我将我X遗忘在旧金山》（I Left My Dick in San Francisco），康拉德名著《黑暗的X》（Dick of Darkness），麦卡勒斯的《X是孤独的猎手》（The Dick Is A Lonely Hunter）……希钦斯说这种游戏上身，几个月之后某个恍惚，你发现自己还在寻觅什么地方有心可替，但千淘万漉也难敌世事诡谲，多年之后，伍迪·艾伦和前女友的养女突然此情不可待，要成亲，撂下一句话，“心里要的东西，没有办法（The heart wants what it wants）”，这帮人肯定为这句话又开了几瓶酒。

1988年，《撒旦诗篇》问世，全球出版业一涉此书，血光剑影。

希钦斯依然是拉什迪最好的朋友。去伦敦，要见他，和安全部门商量妥当，某时某地，萨尔曼会突然出现，离开时，墨镜帽子加各式当场创制的伪装、掩护，钻进汽车，不知去向。1993年冬天，拉什迪去华盛顿见希钦斯。后者的公寓霎时刀枪不入，变为拉什迪安全统战指挥部。两个英国人相见不易，在大西洋另一侧碰面，天南地北文史哲；兴之所至，还说想去街上走走，几个王朝马汉心中肯定是不迭叫

苦，而这两人散步时估计不少工夫还是花在文字游戏上。拉什迪发明了“差一点点的书名”，就是把名著改一个字，总觉得比大家所熟知的那个版本有所缺憾：《有名的盖茨比》（The Big Gatzby）、《良好前程》（Good Expectation）、《日瓦格先生》（Mr. Zhivago）……还有拉什迪仿《第二十二条军规》（Catch 22）拈出的“Hitch 22”。Hitch是朋友们称呼希钦斯的昵称，“Hitch 22”成了希钦斯回忆录的书名。

2

2008年圣诞前后，我在南京路等两个朋友吃饭，虽冷冽，熙攘中升腾着资产阶级为弥赛亚庆生的腐朽情调。好像是在恒隆广场旁边一个奢华的商场顶楼，有一小爿端庄的洋文书店，见到希钦斯黄蜡蜡一卷《上帝没什么了不起》（*god is Not Great*）。当时我读理查德·道金斯（Richard Dawkins）《上帝的错觉》（*The God Delusion*）手不释卷，对西方这一波无神浪潮很感兴趣。认识希钦斯是因为他喜欢上电视，信奉戈尔·维达尔（Gore Vidal）的箴言“绝不要放过任何一个上电视或者做爱的机会”。美国的各种时评节目，一张肿脸，一嘴英国口音，讲话上下嘴唇不屑分开，发声浑浊，语气镇定，任何话题都举例子讲道理，不慌不忙地出口成章。九十年代在美国电视上做访谈还能抽烟，希钦斯常常镜头前烟酒齐下，好像是到了自己的酒吧。后来他支持伊拉克战争，四处演示推翻独裁之义正词严，没过多久自由派媒体反战、嘲弄布什已成例行功课，骂布什脑子不灵、语言功能紊乱最是不费心力，既刺激又没有风险，老少咸宜，一档节目可以准备十几个这样的段子。希钦斯和主持人辩论伊拉克，对方又顺手塞了个布什笑话，观众雀跃，大肆鼓掌，希钦斯说：“嘲笑布什谁都会，观众一听就鼓掌，实在肤浅。”底下有人喝倒彩，希钦斯索性朝他们扬了扬中指，带着坏笑念着“fxxx you”。

回到家十点多，翻开《上帝没什么了不起》从第一页开读。希钦斯用词考究，句法跌宕，虽然不时见得生趣，但又不像他的好友马丁·艾米斯一样字字费尽心机；希钦斯的文气，只觉得他牛X哄哄坐在桌

子对面不动声色地朝你言谈，而其中的韵味节奏，直承莎士比亚狄更斯伍德豪斯拉金这一路英文文脉，推着你向前，停不下来。那一晚如醉如痴，两三个小时没有起身。

本书的副标题是“宗教如何毒害一切”，意即除了要清算以神圣为名的种种恶行，本身这种毫无条件的臣服就是人类最可鄙可弃的一种品性。他喜欢说（奥威尔可能就是希钦斯最喜欢的作家）：“上帝是二十四小时的监视器，你一出生就他就目不转睛盯着你，而真正的好戏，还是你百年之后：这是天上的朝鲜，而在朝鲜，你他妈至少死了总行了吧。”希钦斯说人生在世，最好的东西是一种面对世事的反讽姿态（irony），没有这个，活不下去。在揭露宗教机杼百出的可笑和残暴之时，希钦斯的这种气势磅礴，但又冷嘲不尽的笔意，就让人难以抵挡。比如他讲宗教扭曲人性，说“给你怀里放一个刚出生的孩子，你的第一反应是：‘多么美妙，简直无瑕。’但如果你信了个什么，给你一个刚出生的孩子，你会想：‘多么美妙，简直无瑕。快，给我找块利石，我来修改一下他的生殖器。’”（他指的是在非洲某些地区，盛行一种规矩就是女娃降生，要割去阴唇，甚至用麻线缝起下身，直到新婚之夜由郎君强行解开。）但很多人也清楚，其实批判宗教中荒唐不堪的一面，以及戏谑《圣经》中大违事理之处，就和信口诌来的指涉布什弱智的笑话一样便当，所以下笔分寸尤要考量，希钦斯被褒奖“第一次有人把上帝当作成年人来批判”，显然夸得很有心思。

希钦斯感谢上帝让这本书成了畅销书，《纽约时报》好卖榜，第一周就跃居第二，被另一本名著哈利·波特压在身下也没什么好说的，但第三周便成了冠军。就在那段时间《纽约客》有幅漫画，丈夫拎着本书回家，在沙发上捧着一本书的妻子看到后说：“我不是说了让你别去买克里斯托弗·希钦斯的书嘛！”希钦斯后来提起这幅画，自嘲：“《纽约客》终于知道我的名字了！”叫卖《上帝没什么了不起》，希钦斯像个歌手一样巡回美利坚，每个礼拜都要和宗教人士辩论。当时反宗教风起云涌，其他三个大牌巨星是道金斯、丹尼尔·丹尼特（Daniel Dennett）和山姆·哈里斯（Sam Harris），2007年他们还一起坐到希钦斯的家中，郑重其事地闲聊了两个钟头，探讨无神论的

古往今来，录成光碟散播。DVD的名字里称他们为四骑士，暗指《圣经·启示录》中代表瘟疫、饥荒、战争、死亡的骑着四色马匹的魑魅魍魉。

希钦斯这些辩论，不只安排在“异教横行”的海岸，也有很多是在耶稣粉丝甚众的美国腹地，但依然无比叫座。有来给上帝队加油的，有半出柜的无神论者终于找到组织出来过节的，但我一厢情愿地猜想，更多是来听希钦斯说话的，就像我能吃完晚饭在YouTube看他（或者道金斯）的辩论视频一路马拉松式地跑进凌晨。他们称希钦斯言辞最为精妙有力处为“希区掌掴”（Hitchslap），能直取对手面门，能呼啸生风，能修改对手的脸部特征。他驱驰文辞也非一朝一夕之功，当年在牛津是个社会主义青年，每天面对同志和大众吆喝，做些煽动工作。用他自己的话说，那个年代，你只要能上台发言，就永远不用担心会独自用餐，或只身就寝。

最近新书《你不得不引的希钦斯》（*The Quotable Hitchens*）出版，他的钟子期—马丁·艾米斯挎刀写序，称希钦斯为历史上最让对手恐惧的雄辩家之一，不管什么话题，就算对手是西塞罗，是德摩斯梯尼，他也会把筹码推向希钦斯这一侧。希钦斯的头脑是个比谷歌更精良的搜索引擎。麦克尤恩说所有希钦斯读过的书，见过的人，听过的事，好像都在他脑中铺展着，随时待命，扑向对手，俘获听众。

3

说回到*Hitch 22*，写友情明媚如五月，艾米斯、拉什迪、芬顿都独立成章，写揣着笔记本横行天下，从哈瓦那到布拉格，从葡萄牙到波兰。1979年，希钦斯、芬顿、艾米斯有张合影；2009年有个“马丁和他的朋友们”的摄影展，这张照片也出现在宣传这个展览的图册中，底下的说明文字：“马丁·艾米斯当时任《新政治家》杂志的文学编辑，与他共事的有朱利安·巴恩斯和已故的克里斯托弗·希钦斯……”希钦斯是酒精不离手的，把自己最喜欢的饮料Johnnie Walker称为“沃克先生的琥珀色提神剂”—好好翻着图册突然读到自己“已故”，估计要呛着提神剂吧。

“提前的讣告”是他回忆录的开头，希钦斯说一直觉得写回忆录还为时尚早，但读到自己亡故的消息，明白写回忆录总是“尚早”的，这本书的截稿日不打招呼、不由分说，“交稿迟了”就不用交了。

然而，没有比这更浓烈的一语成谶的故事了。这时希钦斯已文名嘹亮，世界百大公知榜居然排到了第五，*Hitch 22*一上架，好比是迪卡普里奥要卖电影，铺天盖地的宣传活动。在纽约，希钦斯被送进了医院。可他视肉身为无物惯了，不听劝阻又跑了佛罗里达、芝加哥、费城三站，直到再次倒下。食道癌，四期。正如他自己说的，没有第五期这一说。

在纽约希钦斯上《每日秀》（*The Daily Show with Jon Stewart*）我看了，上来的寒暄“How are you?”他总是回答“现在还早，不好说”。他母亲从小就教育他，世间最大的恶是无趣，所以希钦斯从不会给你陈词滥调，但这次的玩笑有点惨烈。希钦斯病危消息散布开来，举文坛同悲，最手到擒来而毫无破绽的惋惜便是：“这是何等样的一生呵……”不得不说，此君可能是我们这个时代最“活着，就如同你明天就会死去”的人物之一。牛津毕业之后，他给舰队街的报刊写写书评，和一众新交旧识过着张扬而温饱的知识分子生活。但天生是写政治的，他开始走出国门报道世界大事，接下的十年，如同小说或者影视当中的名侦探—他到哪里，哪里死人，而七十年代这个星球上何处有动荡和不幸，希钦斯就会偷偷隐现在那个陌生国度的陌生群众之中。

塞缪尔·约翰逊说错了，厌倦伦敦，不一定就是就厌倦人生。八十年代，希钦斯觉得伦敦没劲，狭小的英伦政坛肃穆，不说死水最起码是微澜，于是他去了美国，觉得在华盛顿他终于可以像他倾慕的托马斯·潘恩（Thomas Paine）一样，作为一个英国人，毫不利己地横穿大西洋，用笔杆动摇国事。在《上帝没什么了不起》之前，希钦斯口碑好，但书卖不了几本，人家奚落他，说你也就是个写政治宣传小册子的（pamphleteer），他觉得你总算夸到了点子上。

在诊断出癌症之前，有十五本书在希钦斯的名下，他经营着三个专栏，每个礼拜还要四处奔波去辩论。人们常疑问他每个礼拜那些信息量巨大且文辞考究的文章到底是什么时候写的。和他同名的作家克

里斯托弗·巴克利（Christopher Buckley）说，有一次他们一帮人和希钦斯吃饭，从中午一直吃到半夜，饭局解散之后，他都想去附近的医院躺下了，但希钦斯回去写了篇长文发在第二天的报纸上。《名利场》的著名写手、编辑格雷顿·卡特（Graydon Carter）回忆，希钦斯有次去他们家做客，前一天刚做了化疗，他们一些朋友吃饭聊天喝酒又晚了，希钦斯突然说："我还要发个专栏。"卡特说："不用吧，他们应该会体谅的，你昨天刚……"希钦斯扬了扬手，包里抽出个笔记本电脑，坐到一边敲了半小时键盘，又回到酒桌旁边。卡特说他第二天看了那篇文章，觉得是不是自己也应该去做做化疗。

现在希钦斯回答"How are you?"的时候会说，"我快要死了，仅此而已，不过你们不也是吗？"（I'm dying... But so are you.）他说他治疗期间有时不能写作，除了孩子的丧父之痛，这一点最让他担心，"因为如果不能写作，恐怕我坚持活下去的愿望也没有那么强烈了。"希钦斯在他的一本小书《致愤青》中有一句话乍读到如醍醐如惊雷如被踹中小腹，以后也经常想起："我只能活一次，滚他妈的，可鄙的妥协让步就是一秒钟也不行—有时候这样告诉自己，还挺有用的。"如果允许我用一些矫情的辞藻：希钦斯是一个打定主意和生命抵死缠绵的人，在烟酒熬夜上面，他也和在世间公义上一样，绝不退让分毫。抵御癌症挑衅死神期间，（见到他的照片或影像，会想起王道乾的名译，"你现在备受摧残的容颜"），希钦斯接受采访，问他现在有没有觉得过去生活得太忘我，太压榨自己的身体了。英文里常把这种生活方式称为把蜡烛两头一齐点着，希钦斯说他自己向来是这样一根蜡烛，两头烧光芒更曼妙一些。

（希钦斯现在正接受一个刚研发的治疗方案，效果未卜。当然对他来说，几个肆虐的晚期癌细胞绝不是偷懒、不看书不写字的理由，近期依然可以不时读到他的专栏文章，看到他演讲和辩论。）

2011.8

写在克里斯托弗·希钦斯去世五周年
CHRISTOPHER HITCHENS II

大概两个月前，马丁·艾米斯透露正在写一本关于“人终有一死”的小说，只不过里面写的是三个真实的故人：菲利普·拉金、索尔·贝娄和克里斯托弗·希钦斯。拉金是他父亲金斯利·艾米斯最好的朋友；贝娄是艾米斯在文学上的义父；希钦斯是艾米斯最好的朋友。

既然是自传体，我无端揣测，小说可能盘旋向一场很精彩的饭局，是贝娄、艾米斯、希钦斯唯一一次同桌，其中更年轻的两位作者在自己的回忆录里都仔细描述过。1989年艾米斯带着希钦斯去觐见已经七十好几的贝娄，进门前反复警告希钦斯不可造次，但尽管艾米斯在桌下猛踹好友胫骨，还是没有阻止这次致敬之旅终结在一场九十分钟关于以色列的激烈争执中。自己右脚的“伤势”让艾米斯得出如下结论：“对付希钦斯，不管是生理还是智识的对抗都同样徒劳。”

当你拥有足够多的小说家好友，至少有一件事可以放心，就是身后会有不少关于你的动人故事在坊间流传。在一个纪念希钦斯的电视节目里，麦克尤恩说，有一次在他家里聚会，艾米斯先到了，希钦斯进门之后说刚刚经过隔壁巷子看到几个混混在纠缠一个姑娘，拖着艾米斯和麦克尤恩要去救美，说对方只有七个人，我们这儿已经有三个了……等他们赶到现场，混混们已经不见了，本在冷风中犹疑发抖的麦克尤恩大感释然。希钦斯是这样一个“无敌不欢”的人，他喜欢说愤恨虽然只能提供一种毒品般的能量，却是让你早早起床的好办法；他喜欢说别人都难忘初恋，但他却清晰地记得“初恨”是如何引发他写作的；他喜欢说，别人都告诉你对抗只能“擦出些热量，但光芒黯淡”，但没有热量，哪来光芒。就像他在巡回宣传《上帝没什么了不起》的时候，执意要出版方在每一站都替他找好“上帝队”的选手来跟他吵架。

对于我们这些曾经把追踪希钦斯的所有言论当成一项志业的人来

说，他这种全身心散发的恨意从来都不是消极的。希钦斯的文字反而给你最显著的一个冲动，是想让自己更好，从而可以更不遗余力地压榨生活。（他生前最后一本文集《有待商榷》［*Arguably*］，卷首引语是亨利·詹姆斯的一句："尽全力生活，否则就是错的。"）艾米斯说，希钦斯死了之后，开头一段万事无味期过去，你对生活的爱会大幅度地提升，就像希钦斯把自己对生活那股强烈的热情遗赠给了你。

另一点我和艾米斯深有同感的是，希钦斯随时随地要出来找我们聊天。他俩之间如暗号般上不了台面的笑话我是听不到了，但希钦斯似乎在所有我感兴趣的话题上（以及我不感兴趣的），都说了一些别人说不了的话，于是，不管在我笔端或头脑中发生有意义的讨论，他都会参与。（这就更让此刻没有希钦斯的美国政局像是没有解说的足球赛了。）希钦斯常告诫我们写作要如同自己已经死了（write posthumously），这样才能不挂念文章带给自己的毁誉，不会去迎合谁。在另外一个意义上，如果说写作发生在文字真正碰触读者的时刻，那么所有好的写作者都不会在生命结束的那一刻停止工作。众所周知，在特朗普的总统生涯慢慢铺展成现实的过程中，《1984》成了超级畅销书。自由派解决问题的思路和我非常相近：买书。前两天还看到角谷美智子分析为什么奥威尔必读，写的大致也是恍如噩梦般的处处印证现实，但到最后一段氛围突然一换："这当然是让人绝望的景象，但克里斯托弗·希钦斯曾指出，奥威尔在世时不断追求'难以表述却能够验证的真相'，证明了人类的坚韧，也证明了人性中有一小块不可消磨的内核，总有办法抵抗欺骗和压迫。"希钦斯加入对话的时候，和他的偶像奥威尔一样，似乎代表了理智的某种硬度，从来不会有哭哭啼啼的气质，完全是正面的。马丁·艾米斯在《你不得不引的希钦斯》的序言里，称他是古往今来第一雄辩家。但不管这比赛要如何开展，希钦斯是不会浪费一秒钟学西塞罗的"O tempora! O mores!"（差不多就是"世风日下，人心不古"），他要的是左拉的"Allons travailler"（"开始干活吧"，这是希钦斯最喜欢的话之一，也是他的文集《未经公认的立法》［*Unacknowledged Legislation*］的卷首引语。）

几乎是每天看完新闻，怅然若失地等不来一篇希钦斯的专栏，会

自说自话地臆想关于特朗普他会说些什么。在这次大选之前，希钦斯甚至觉得特朗普不配一辱。2000年的时候，采访者请他用最简洁的笔墨刻画公众人物，轮到特朗普的时候，希钦斯的第一反应是：你觉得我很空吗？（“Oh, please.”）然后用一句“他的成就是用30%的头发盖住了90%的脑壳”把问题打发了。

不管在历史上的演说家中座次如何，希钦斯有一点占了便宜，那就是伯里克利、德摩斯梯尼，甚至丘吉尔、曼德拉，都没有机会征服YouTube。读书的时候，经常吃完晚饭看他辩论，转眼就是凌晨了，在那三四点的兴奋和不支中，常有种幻觉是我似乎能预测他在任何宗教问题上的回应，因为就像他自己强调的，“要紧的不是思考什么，而是如何思考”。虽然要在特朗普那张喷了人工日晒的大脸上仿造一记“希区掌掴”，极有可能只是反刍我最近几个月摄入的大量自由派嬉笑怒骂，但这并不妨碍我自以为能感知希钦斯大致的姿态和一两件他会提到的事情。

去年十二月，美国迎来新总统的时候，是希钦斯去世五周年，我正好完成了《致愤青》的一个新译本。这是我当年读到的第二本希钦斯。希式文风中一下让我束手就擒的特质—从2009年也是十二月份，《上帝没什么了不起》将我摁在书桌前三四个小时没有动弹开始—就是他完全拒绝屈就那些阅读能力不足的读者。一个王尔德式的论调是为了句子动人，可以随时牺牲真理，但在希钦斯的意识中，为了不折不扣地说出自己想说的意思，他并不在意丢失两三个观众。他不会怠慢自己表达的任何一个意思，即使在最鄙夷或最愤怒的时候，句子也永远保持优雅和倨傲。

在《致愤青》中，或许他唯一一次主动放松了自己的陈词滥调警报器，让某种刻板印象代替了思考，是他指出自己打开邮包，里面那些攻击他的读者来信往往词不达意或者满纸拼写错误。他那一章就专门写来让一个独立思考者要警惕所谓“民意”。“聚合在一起的大众，往往比构成它们的单个人智力要低。如果不是这样，‘煽动家’这个词就没有意义了。”一个把“人民”两字当成咒语念的政治力量，往往是想取人民而代之。从特朗普胜选，到他在就职演说上说出“把权力交还给人民”，近日又把批评他的所有媒体划为“人民公敌”，我仿佛听到希钦

斯在我耳边念出《致愤青》里的这段话：

> 我们要杜绝势利，不要厌恶人类。但我们更不能害怕批评那些总在试图迎合民众最低劣的想法、有时还会得逞的人。如果没有所谓的民众正等候着回应这样的迎合，批评此类行径本该是毫不费力的。随便哪个愚人都可以挖苦帝王、主教或亿万富翁。但要面不改色地挫败一群暴徒，甚至只是录制节目时的现场观众，都更需要一点坚毅。

希钦斯写过一本小书叫《为什么奥威尔依然重要》（*Why Orwell Matters*），他说本来书名要用的是奥威尔在《我为什么写作》里的一个词，叫作“直面的力量”（power of facing）。要肢解特朗普的可笑，任何一个有粗浅文字功夫的左派评论员都可以做到，但看到庸众躲在政治正确背后逃脱责任，才真的让人想念希钦斯。

每次写希钦斯，我的第一反应似乎都是把他织在一张友情和文事传承的网络中，同时也把自己受益于希钦斯的历史抽象地牵连在里面。艾米斯第一次读贝娄是希钦斯把《洪堡的礼物》塞在他手里，要他好好研习；希钦斯说自己早期文章像政治演说，是朋友们让他意识到文辞精美并不会“害意”，举了在艾米斯的影响下才读了很多纳博科夫作为例子。

最近我也做了件类似的好事，把希钦斯推荐给了一位对我写作非常重要的朋友（至于我们的友谊之前是如何在她对希钦斯置若罔闻的情况下破茧成蝶的，是个谜）。最先给她看的是希钦斯在生命末尾跟托尼·布莱尔辩论宗教最后的一段话：“你问我，‘为什么要拒绝灵魂不灭这样美妙的事情？”难道你不想见到那些你最喜欢的作家吗？’对我来说，这样的说法很虚妄，要说我想见莎士比亚，那只有一个原因，就是我的确随时可以见到他，他就永生在他的作品里。”在希钦斯看来，如果有人想提供给你“一种不可验证的无所不知，一种没有相反证据可以穿透的坚信不疑”，如果把接受类似的假设作为对话的前提，那还不如不聊。

回想当时如酗酒般地观看各种宗教辩论，可能迷恋的是一种自

虐，就像李安给《色戒》写序，说张爱玲反复修改这个故事，“像受害者忍不住重现和变异痛苦来获得快感”。我看到一副副貌似强健的头脑可以被毒雾般的意识形态腐坏成什么样子，似乎有种别样的切肤之痛；同时，看刀锋般的智慧和妙语如何割破那层污浊的皮肉，也是另一层间接的快慰，好比是替我泄了私愤。就像最近小半年，美国政治电视的摄入量又几乎回到了上学时候，看特朗普的顾问—一个估计大学辩论赛想代表院系上场都困难的凯莉安·康维（Kellyanne Conway），绝望地修改和翻覆一个个谎言和可耻，是何等难得的娱乐。看史蒂芬·米勒（Stephen Miller）大义凛然地恐吓主播，宣称总统权力恢宏，不可置疑，那种荒唐感就像希钦斯说的，能推动你读书写字，而看到屏幕上美国人的瞠目结舌，不敢相信一个公务员居然能无知至此，仿佛印证了我对现实的某些反应，滋养我那颗反抗欺骗和压迫的内核。

一方面，愿意感激地、不自量力地谈论希钦斯、翻译希钦斯（对于一个作家来说，没有比翻译更亲密地对谈了），正是因为他本就时时刻刻还出现在我们的对话里，对于艾米斯、角谷女士和在YouTube的评论里很多和我一样把发现新的希钦斯视频当作人生大事的人，都是如此。但说到底，我的希钦斯瘾，根源还是在那些我被剥夺的讨论中。

2017.3

J. D.塞林格
J. D. SALINGER

上世纪末，初中寒假，我每天上午会走路穿过我们那个小镇子，两顿饭吃在爷爷奶奶家里。那时候，至少在我长大的环境里，用钱买热量，驱逐室内寒意，似乎还是件奢侈到德行有失的事情，也不说时时刻刻地寒刺骨，至少我记得，天冷下来之后每次坐定写作业，都有好一段时间得先用来动员手指。记得某天在街边一家只需要转个身就能看清所有书脊的微书店里，买了本《麦田里的守望者》（*The Catcher in the Rye*），那天路上还有长江三角洲没有多少诚意的隔夜雪，然后在爷爷奶奶家那种我直到后来才知道有多可恶的南方湿冷中，过了两天霍尔登的日子。

据说《麦田》现在销量六千五百万，一个亿的青少年曾说过霍尔顿替他们道出心声；我已经记不清自己当时的感受是不是这样—恐怕不是，我好像从来没有那么愤怒过，或许，再剥去一层怀念青春的光芒滤镜，我那时所处的一代初中生，都整齐划一地没有能力形成什么强烈的个人化意见，甚至包括“世界从根本上是个王八蛋”这类很浅显的想法。但那两天我必须承认也被塞林格施了法术，完全沉浸在那本书中，不仅仅因为小说里也明白无误满是冬意，更重要的是这似乎是我第一本能触碰得到的外国文学经典，里面人物的心绪和那个“潘西”高中宿舍和战后纽约，都很真切；也不知道是不是日后放回去的回忆，我隐约记得当时对这本书的着迷，是居然真有这样一种氛围，告诉我霍尔登的感受是正当的，而我们都有失败和放弃这个选项，小时候还以为那两个按钮只是装饰。

作为一个著名的抗争传记的作家，塞林格是份很好的实验素材，让你在上面记录自己作为读者的生平，因为他往往出现得很早，而且区区几百页书，会在你往后的阅读生活里盘桓不去。我第二次读《麦田》大概是〇五〇六年，成了英语专业的学生，这是第一批在英文里读掉的小说，它依然流畅好读，但之前期待着未来能与霍尔登抱头痛

哭的那个自我似乎又被我抛在身后，感觉青春期稍纵即逝，错过了塞林格。当然，掌握了一点粗略的英美文学史，加上几百小时的英美影视，这第二次的《麦田》一定有所不同，但也没有那么显著的区别。至少有一点显露出来，就是我不太能理解它在英文小说史中的地位、世界最佳小说榜上的排名。英文系读下去，渐渐听到传言，说《麦田》就那么回事，塞林格厉害的是《九故事》（*Nine Stories*）。印象中每次有靠谱的人提到这个短篇集，似乎都把这些故事的完美当成不证自明的公理。而第一次读《九故事》就更迷茫了，我当时读了四五个，完全不知道里面那些人想要干吗，每次想集中注意力把它读透，它就会轻轻巧巧闪开在我屁股上踹一脚；以至于读《九故事》让我想到少年时被霸凌，不还手是被打，还手是一边被嘲笑一边被打。

后来就没有再读过塞林格，直到不久前他儿子马特来中国，扰动一圈对他的感激和推崇，又逗起了我的好奇，就把他出版过的四本小书一口气读了一遍。我真的期待这些年能多少沾染了一些《纽约客》城里人的世故和见识，能让我喜欢起《九故事》，但此刻我只能承认，我对塞林格的中短篇大体上只感到一种直白的晦涩、模糊的骨感。就拿第一篇来说，《抓香蕉鱼最好的日子》（*A Perfect Day for Bananafish*），或许是《麦田》之外塞林格最有名的篇目了。前一半是一个女子跟母亲在电话里聊新女婿，显然是战争归来，精神出了问题。后一半是一个年轻男子跟一个小姑娘在海滩聊天，说香蕉鱼会到一个洞里吃香蕉，吃饱了出不来，只能等死。然后男子跟小姑娘一起下了水，亲了她足弓一口，小姑娘喊了一声模棱两可的“Hey！”，上岸往酒店“毫无遗憾”地跑回去了。男子回到酒店，双床房，之前打电话的妻子在一张床上睡着了，他从行李箱里拿出一把手枪，在另一张空床上自杀。或多或少也听过一些解读，大到吃香蕉等于塞林格见识了“二战”的惊怖场面，出不来；小到“香蕉鱼”这个意象明显暗示该男子在水下展露了某香蕉形状的身体器官，羞愤自尽。但问题就在于这个故事瘦骨嶙峋到荒唐，它根本就没有给我们足够的讯息，指引我们该往哪里想，我们的共情也不知道该往哪引导。我当然认可很多好的文学是无解的，天知道我所谓的最爱作家有多少故事我没有读懂，但神秘也有时可以只是作家对自己或角色混乱头脑的宠溺，就我个人来说，这似乎不是一种优雅的发展故事的方式。用一种稍嫌粗暴的问责

来打比方，就是你问他，你这里为什么这样写，他说，对啊，我里面写的可不是个正常人。更何况在塞林格笔下，这种任性很容易同时演化成一种很不美观的自怜和自恋。

塞林格精心打磨的对话是美国文学的瑰宝，下面要引的这段，很可能帮助他年纪轻轻拿下了《纽约客》给作者开出的最高级别的合同。《香蕉鱼》，年轻人正在海滩上跟那小姑娘西比尔聊天。

> “你喜欢蜡吗？”西比尔问。
>
> “我喜欢什么？”年轻人问。
>
> “蜡。”
>
> “非常喜欢。你也喜欢？”
>
> 西比尔点点头。“你喜欢橄榄吗？”她问。
>
> “橄榄—喜欢。橄榄和蜡。我不管去哪儿都一定得带着它们。”

然后一段是年轻人讲他为什么也喜欢另一个小姑娘，西比尔是把那人视作情敌的（这故事里有好几处成年男子和未成年女子疑似调情）。然后—

> 西比尔沉默了。
>
> “我喜欢嚼蜡烛，”她终于开口道。
>
> “谁不喜欢呢？”年轻人说。……

我就很难想象一个理想读者该如何体会这样的对话，是这年轻人如此纯粹和天真，看他多会和小孩聊天，还是说，他是如此被成人世界摧残，又如此鄙夷成人世界，只有在跟小孩瞎扯时，才获得一丝纾解？《麦田》里有一段，我省去些上下文：霍尔登室友是篮球队明星中锋，去约会，霍尔登发现是跟自己以前喜欢的一个姑娘，中锋回来，霍尔登旁敲侧击想要打听他们约会会到了什么地步。突然爆发，攻击正在刷牙的中锋，想的是“他喉咙可能会被牙刷戳穿”，喊的是“你

这混蛋居然不在意一个姑娘下棋会不会还把国王留在后面！”在我看来，这串起一种弥漫在塞林格作品中的气息，就是对我们这些连蜡烛好吃都不知道、对一个姑娘小时候下棋怪癖都不关心的人，塞林格是很不耐烦的，他觉得我们不配听他多解释一句，并且就因为这个，他一直在是把我们喉咙打穿还是把自己脑袋打穿的两难中辛苦抉择。

而这种在自怜和自恋间的激烈摇摆，有时会表现成一种更为讨厌的心态，就是总觉得世界辜负了他。就像这次马特·塞林格跟《上海书评》聊《香蕉鱼》，太出乎意料又“果不其然”地说：里面那个人自杀根本跟战争无关，是“他一想到要跟那样一个只顾自己的女人过日子，还不如不活”。对我这样还无法参悟“杀与被杀都是禅宗境界”的庸人来说，只在故事前半部分的电话里读出了一个替自己丈夫担心的温厚妻子，而丈夫最后在她旁边崩一床的脑浆，显然是对她不理解自己的一种惩罚。但又有谁能理解呢？数落了这么久塞林格的性格缺陷，像一个带着个人恩怨的教导主任找来了家长。主要是我在这次通读塞林格和很多讨论他的材料之后，想把这些抱怨都归结成塞林格对不完美的不宽容，这一点可以解释他在纸上和人生中的很多做派。塞林格的女儿写过一本关于他们父女的回忆录，说父亲只喜欢完美，只要你以任何方式让他失望，他就不再想跟你有任何关系。八九十年代，大家本已习惯了塞林格的隐士身份，却慢慢从一些个人回忆和传记家的挖掘中，知道塞林格大致一生都在试图和才成年、未成年的姑娘培养亲密程度不一的男女关系。至少听其中几位的说法（她们一般都有大量塞林格的书信作证，比如琼·米勒［Jean Miller］，说塞林格告诉她，不认识十三四岁的她，就没有《香蕉鱼》和《为埃斯美而作》［*For Esmé—with Love and Squalor*］；乔伊斯·梅娜德［Joyce Maynard］，十八岁上杂志封面被塞林格看到，被说服从耶鲁退学去跟他同居），她们的结局都出奇相似，当她们成长出“小女孩”这种状态之后，就立刻被塞林格抛弃了。只有小孩才完美是塞林格执着经营的幻象。对于他的避世，有很多人做出了很多接近“屈打成招”的解读，反正塞林格自己不说，旁人怎么说都可以，我们搬弄这些色彩妖冶的秘闻，并不是说它们就一定是决定性的证据，只是在塞林格的所写、所为中，显然有种一脉相承。他六五年之后拒绝发表作品，我想也可以做类似读解：一个未完成、未入世、未被误解的作品，显然比

一个被邪恶出版业污染、被粗笨大众瞎揣摩的作品，更完美。

但如此不恭敬地谈论塞林格不是要把他放逐到阅读世界的荒原戈壁滩上去，往后的一代代读者估计也不会答应。写小孩并不容易，亨利·詹姆斯早就推演过，写小孩的秘诀是不能简化语言，因为孩童的精神世界和成人一样复杂。但塞林格在美国传统里一方面继承马克·吐温，用口语化的表达让小孩的内心独白有种逼真的生命力，同时，他的新鲜在于让霍尔登不断发出不假思索的急促审判，靠它们的累积营造复杂感。或许是第二次读《麦田》就有这个印象，总之这回再读，我还是惊讶于霍尔登内心的娇柔，他对于赢得别人好感的渴望，其实还是打动我。不管我认为塞林格审视人世的方式有怎样的缺憾，他生命的核心中似乎还是燃烧着一种真挚，他的小说也出自内心一个满是爱意的地方。就像《祖伊》（*Zooey*）最后，祖伊对弗兰妮说：“至少你知道这个疯人院里没有什么他妈的别有用心。不管我们是什么样的人，至少我们不fishy（可疑、靠不住）。”为什么塞林格写小孩能写这么真？据说他在“二战”最血肉横飞的时候，身上还藏着《麦田》的前六章，在身心最接近被毁灭的时刻，他一定还在头脑中写着霍尔登，他知道这种天真是有用的，是他最后的堡垒。

我们这时候要提防一种诱惑，就是万能理论解释一切的激动人心。有人说《麦田》其实是本战争小说，霍尔登是塞林格见过了集中营之后回到美国的歌舞升平里对这些麻木同胞的厌恶。有人说《九故事》也是一本分成九章的战争小说，因为里面几乎每个故事都有一个像是口袋里藏着自杀遗嘱的主角，这种濒临崩溃就是塞林格自己的PTSD（创伤后应激障碍）。我不太喜欢这样方便的“标准答案”；因为战后创伤太多样了，我们能细细审问的，只有塞林格已经拿出来的文本。

类似的答案还有宗教。所有聊塞林格的人都“知道”他“信”吠檀多。吠檀多教义里有人生四阶段，学徒、成家、退出社会、放弃世界，还要信徒拒绝女人和黄金，让他们工作不求回报。说的好像我们正面对一个“吠檀多化身”。但就像对于战争一样，我们难以确认塞林格自己到底信了哪几条，至少教义就没法解释他的那些情书，以及他为了不让别人写他，打旷日持久的官司。这些理论就像我们发现了一

把精美绝伦的钥匙，欣喜若狂地拿来恭维那把其实未必那么深奥的锁。其实宗教更像是塞林格盲目追求完美的一种延伸，因为它无外乎也是在没有答案的地方提供答案，提出一些不可能完全遵循的标准，并且对达不到这些标准的人气急败坏。塞林格最后几个中短篇，都在着了魔般地写格拉斯家的几个天才儿童，让他们开宗教讲座，制定处世之道，也就是塞林格一厢情愿想把自己中年的智慧放在少年的童真里。如此聪明、如此细腻的一群孩子都活得如此痛苦，人间果然不太值得。其实塞林格也知道这种写法不自然，从《九故事》最后一篇《泰迪》（*Teddy*）到后来成书的四个“格拉斯家族”中篇，里面到处是作者一种“我偏要这样”的任性。直到1965年他最后一次发表作品，《哈普沃思16，1924》（*Hapworth 16, 1924*），占了几乎整整一期《纽约客》让七岁的西摩·格拉斯开书单（就是三十岁在《香蕉鱼》里自杀的那位），就很像辞职以后最后一个工作日搞的破坏。

谈论塞林格能提醒我们，读者之间对伟大文学的理解是多么不同，而我们想给伟大文学下定义的时候又是多么捉襟见肘。即使我们把标准降到几乎肯定错误的底线—能让你觉得它是在写你就是好书，也没多大帮助，因为这样的逻辑几乎就把《麦田》锁进了“青春文学”的书橱，至少我不愿和一个完全跟霍尔登心心相印的成年人商量什么是伟大小说。聊书是捕捉微妙的区分。但不管我们怎么努力区分每次阅读同一本书时的不同感受，区分作者技巧上的胜利和他个人性格的缺憾，聊到最后，终究还是隔着读者自己层层叠叠的成长和好恶。或许霍尔登在这一点上还是很有建设性的：对你来说，书好不好还是看你读完了想不想跟作者打电话。

2019.4

阿兰·霍林赫斯特
ALAN HOLLINGHURST

1

华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens）有一首散落在各诗集之外的诗，叫Chiaroscuro，文艺复兴时候画画有了新窍门，就造了这么一个词—“明暗对比”：他们发现亮堂堂的固然好，但要一样东西有分量，像真的，让它3D，必须舍得用阴影盖掉一部分。那首诗描绘了一幅比T. S.艾略特“普鲁弗洛克”更早的城市荒景：隔着凄风苦雨，楼房的表面像是燃烧了起来，我们跟着一个人在空街上拖着脚步前行，突然某处的一点微光，我们凭空就在那个独行者的心里闻到闺房之芬芳，想起一双蓦然惊动的眼睛暗示着一个宇宙的情事。

这位大诗人，和所有称职的艺术家一样，知道对比的力量。在另一首诗《弹奏蓝色吉他的人》（The Man with the Blue Guitar）里面，他又提到chiaroscuro，解释为：

一支蜡烛已足够照亮世界。

它就此清晰。即使是正午，

烛火也在纯粹的黑暗中闪烁。

诗里面又写道，对于“我们”这些总怕亮度不足的俗人，这些时时刻刻总想来一盏“德国水晶大吊灯”的人来说，“地球是平的，颓秃的。那里没有阴影”。

要解释阿兰·霍林赫斯特—他的地位可能是这样：比方英国再来一次公投，投的是存亡之际你要挑一个小说家写一个好句子来让你活命，我怀疑霍师傅大概会是最可靠的人选—搬出史蒂文斯也只能拖延

这一时片刻；但在着急想办法的时候，史蒂文斯的一些意思，和chiaroscuro这个词，在我脑中不时地出来想要帮忙。

霍林赫斯特的艺术一直是关于对比和明暗的。他少年时期成长在离牛津不远的一个小镇上，出家门走几步就是农场和白垩土山；父亲是银行分部的主管，家就住在银行的楼上。二十多岁到了伦敦，腐国腐城，春风十里，1988年出版的第一本小说《泳池图书馆》（*The Swimming Pool Library*），用华美的文墨唱和彼时的轻漫浪荡（托宾说霍林赫斯特几乎要把男性生殖器写成另一个物种）。“我是个彻底的双子座，是初夏那种模棱两可的后裔，困在自我的两个版本之间，其中一个是享乐主义者，另一个—可能现在更多隐藏在背景里—是位嘴角看得出清教徒气质的学士。”正当主人公流连于满目的男性下体之间时，小说给他安排了一个平行故事：让他接了一个活，为另一个同性恋老贵族写传记；而后者的日记送他回到了一个断袖之情还没有那么方便的时候。

2004年拿下布克奖的《美丽曲线》（*The Line of Beauty*）中，主人公是个研究亨利·詹姆斯的青年，和富家公子以做杂志为名四处寻欢。回到编辑部，两位助手也是同性恋，总缠着他，要他用詹姆斯的语言形容上司新猎物的身体。“他觉得自己所做的……混合性爱与学术……像是在让‘大师’卖淫。”这部小说的对比，是把这个才俊对美的天真追求以及登峰造极的精妙语言，放在撒切尔时期污浊冷漠的政治气氛中以及眼看要吞没整个故事的艾滋黑云之下。

《美丽曲线》不但是我欣赏霍林赫斯特的中心文本，也几乎收管了我在当代小说中对“好文笔”的判断标准。它里面的机智和优雅充盈到你几乎想每两三句话都停下来喘气，顺便示意自己对于作者以及能让这种体验成为可能的文学机制不无感激。他把福楼拜以降，那种将作者视角渗透在第三人称叙述中的技术运用到了某种极致，往往在一个词上不但推动故事，体现人物的心理沟回，而且带有作者伙同读者从旁施加的一个判断。他最重要的师承是亨利·詹姆斯，在对人情冷暖有种不可思议的精密感应之外，所谓的好文笔，是每个像电影一样的句子，你跟着设计在其中的跌宕起伏被逗乐或震惊的过程，正好和小说叙事中它所要支撑的人物互动或性格揭示是一致的。这种游戏在本

质上比“世事洞明”“人情练达”更好玩，在于即使到最后你意识到这种聪明和敏锐并不能改造世界（有些人对亨利·詹姆斯到了欧洲只在意跟贵妇人聊天很失望），但能用语言在纸上剖析、勾勒这种最精微的触动，就说明世界本身已经足够有趣和优雅。

霍林赫斯特似乎写在一个托马斯·品钦和大卫·福斯特·华莱士并未发生的传统里，但又因为“歇斯底里现实主义”无可争辩且光芒四射地发生了，相形之下，更给霍林赫斯特的小说添了一层新鲜和活力。

另外，我向来有一个大不敬的观点。就是《美丽曲线》最好的那一部分，比大师更好—至少更好读。因为如果王尔德说得有理：詹姆斯写小说好像是痛苦的职责；那么霍林赫斯特明显更放纵自己，他有种清澈的犀利，藏着某种英文里所谓的会咬人的刺激感（bite）。

2

《陌生人的孩子》（*The Stranger's Child*）读起来略微有些不一样。

书名出自丁尼生的《纪念A. H. H》（In Memoriam A. H. H.），是桂冠诗人无法忘怀剑桥同窗好友的早夭，号称作诗排解，其实压着ABBA的韵，回环着自虐。当时进化论甚嚣尘上，天地不仁的观点丁尼生本就不太能接受，好友才情俊逸，眨眼间归于尘土，所以长诗之中很大一部分也是试着将生命化于自然的演变之中。他写离开故园，因为里面都是A. H. H的记忆，好比看他又死了一次，而“年复一年，风景渐渐熟于陌生人的孩子”。

《陌生人的孩子》开场时，也是剑桥同学，贵族子弟塞西尔·瓦朗斯跟自己的中产阶级同窗恋人乔治·索尔到了后者的家中，一个叫作“两英亩”的庄园。当时他们并不知道，“一战”就在眼前。乔治的妹妹达芙妮请诗人塞西尔在自己收集签名的本子里写点什么；后来发现他留下了满满五页的长诗，就叫《两英亩》；而因为他在战争中捐躯，这首“平庸”的诗也阴差阳错镌刻在了民族记忆中。小说在后面的四个章节里，很骁勇地跨了四个大步，分别设在1926年、1967年、

七十年代末和2008年，一方面是看和塞西尔有关的记忆怎样随着时局、人世的变迁而摇曳，另一方面，也是对于同性恋的态度慢慢在英国舒展的历史。

这部小说里最明显的chiaroscuro是什么呢？就是一点点“知”的微光，落在大片大片“不知”的苍茫风景中。作者看似信手却又严丝合缝地将每个章节锁死在它的历史段落之中。每个角色很妥帖地生活在自己的时代里，只看得清自己一时之虑所照亮的范围；人类本就高估自己的预感和记性，要剥夺人物的这点虚荣不算太难，关键是叙述者也要忍得住不作为又“高”又“明”的后来人加以指点。霍林赫斯特说这叫“无知的当下”。

所以我说这次读起来口感不一样，是隔着那厚厚一层无知，这部小说的文字比以往更温煦、更朦胧；因为霍林赫斯特文采中的“第三人称判断”，都建立在叙述者的通透上，既然压制了这层企图，自然少了反讽，少了调戏角色的灵动，少了那一口bite的锐意。

这件事我怪在一个加拿大的老奶奶头上。《美丽曲线》出版是在2004年，我发现2005年霍林赫斯特给艾丽丝·门罗的《逃离》（*Runaway*）写过一篇书评，里面有几句话正可以形容门罗对于《陌生人的孩子》所施加的“中和”作用。“她的文笔干涩得让人放心。很多小说人物都有不合情理的记忆力，她是不屑于如此的；她只是告诉我们—丝毫不带迟疑与造作—那些角色之前的人生，包括那些他们记错，或者完全不记得的事情。”这部短篇集里面，最后一个中篇包含了五个部分，也是关于一组角色跨越时空的变化。“门罗的故事跨度虽长，但她似乎毫不费力地在过去中驾驭着一个个十年的累加；她的技巧和当代很多靠讯息支撑的小说正相反：她知道过去有古意是未来的人强加的，所以她不解释。她描写过去就像描写此刻一样自然。”

霍林赫斯特的态度，想必是：这位阿姨能做到的事，我可以做得更好。所以这次创作在洞悉心事和wit（我一向认为中文没有对应的词，暂理解为跳脱灵动的巧思吧）横溢上，作者有意识地限制了供给。但话说回来，除了遣词造句依然无可挑剔，那种绘景状物上的挥洒恐怕是霍先生忍不住的。就像乔伊斯在意大利教写作的时候，让学生练习用文字“素描”，其中有一个后来成为斯洛文尼亚著名政治哲学

家的人，叫鲍里斯·弗兰（Boris Furlan），称老师教着教着就忍不住要自己写起来，他称这是乔伊斯的“描写欲”（descriptive lust）。霍林赫斯特有次回答为什么不写戏剧，就因为自己太喜欢描写东西了。

还留在小说第一章，吃过晚饭，塞西尔和乔治出去抽烟。达芙妮在屋里也坐不住，想去外面看看他们。

> 夜晚似乎把他们全吞没了，只剩树梢微风的轻诉。她只能看出黑与灰之间的一些轮廓，而树和草的气味在空中泛滥。她觉得大自然正借着涌动的气味悄悄恢复自己，而人们—大多数人—却还不明所以地留在屋中。她陶醉地划过草坪，鼻子里是她未加分辨地闻到了女贞的味道、大地的味道、玫瑰的味道。突然走到石头长椅，停下来朝四下张望，她因为自己确凿地只身漂荡在夜色中，而心跳加速。头顶，繁星不停在聚拢，从又高又淡的云后落出，仿佛是已经跟她相熟。她听到不远处一个声音，类似呻吟，立刻又掩住了，然后是一阵辨认得出来的嬉笑声；随后自然是另一种气味，与干草和其他植物不同，那是塞西尔的雪茄散发的绅士气味。

那个呻吟，自然指的是那两个男人为了饭后消食所行的不轨行径。霍林赫斯特这本书一改往日风范，基本没有写握雨携云的鲜活场面，所有发生的事也大多像上面这段话一样，半隐半现在夜色中。一方面，只看这样的描写就已经是一流的文学了，更要紧的，是那一声“呻吟”难道就比荷枪实弹输了性感？Chiaroscuro在法文里叫clair-obscur，一再说语言比人聪明：光和暗又直接联通了“清晰”和“朦胧”。华莱士·史蒂文斯说，诗歌应该“让那些可见的更难看清”。其实诗人性情也没有那么讨厌，他只是做了好事又不肯明说：好的文字要引诱你相信，如果只是“可见”，那就什么都没看到，你得看得更刻苦和用心一些，而事物真正的本来面目，或许只在想象中才能看清。

3

说到《陌生人的孩子》口感和以往的霍林赫斯特略有不同，就像

上一部分试图概括的，那是因为他想做一件不一样的事。而他在叙述上很张扬地用了一个小戏法，与贯穿全书的意图极为匹配，那就是他把生老病死之类的大事都丢进章节之间的缝隙中，等新章节开启，跨入新时代，读者都会有一脚踏空，半夜醒来不知今世何世，满屋子陌生人之感。

比如第一章结束，是揭晓塞西尔留在达芙妮签名本里那首诗。打开第二章“雷维尔”，我们发现自己正偷看一个似乎是叫瓦朗斯夫人的女子，斟酌着一封给“雷维尔”的暧昧的信。拼凑了十来页的线索，终于弄清，塞西尔已经战死沙场，达芙妮嫁给了他的弟弟，达德利·瓦朗斯，生了两个孩子，科琳娜、威尔弗里德。第二章写了一场纪念塞西尔的聚会，其中描绘晚宴和舞会上的小说家功力真是炉火纯青，简直要让读者忍不住在页边写满小字：“托尔斯泰……托尔斯泰……”

第三章开始我们到了1967年的一家小镇银行里，一个叫保罗·布莱恩特的人似乎是新来上班，正琢磨着为什么有同事吩咐他送领导回家，小心地不在职场失礼。走路并不远，把行长吉平先生送到了家门口，突然又被吉平太太生生喊住要他帮忙做点家务。这时我们才知道，第二章里那个讨厌的小女孩科琳娜已经成长为一个讨厌的中年妇女，而她的母亲（达芙妮）也已经改嫁成了雅各布斯太太。而瓦朗斯家的房子成了一个寄宿学校，里面的一个叫彼得·罗的老师，和布莱恩特谈了场恋爱。

到了第四章，是七十年代末，布莱恩特在图书馆看书，出来之后在风雨中护送达芙妮老太太去车站。这一章我们跟着布莱恩特为了写塞西尔的传记东奔西走搜集材料。他找到了第一章里塞西尔的男仆，又在一个文学研讨会上被达德利捉弄，最后在乔治·索尔的书房里，任由这位塞西尔的老情人搭在自己背脊的手朝腰带以下滑去。

第五章似乎最不要紧，也回响最小。在知名纪录片制作人彼得·罗的追悼会上，我们遇到了大传记作家保罗·布莱恩特。追悼会上还有一个生前好友是旧书商，后来他拿到了第一章中一对地下恋人间的情书。

霍林赫斯特开玩笑说，之前还设想了一个转折，后来是《美丽曲

线》挣的钱都花完了，只好赶紧收笔。但不管如何，这近六百页的巨制，已经悠远、圆熟到无可指摘了。霍林赫斯特下笔向来有种自信，到了这本，更像是每一字背面都有“年度十佳”“最遗憾落选布克奖作品”之类的贴纸。其实具体到小说的主题，霍林赫斯特的自负已经不只是将门罗的手艺发扬光大，而是顺便也要把亨利·詹姆斯和安东尼·特罗洛普给一道模仿了。

第四章里，乔治·索尔给保罗·布莱恩特看相册，一边指着自己说当时长得不错，爆料塞西尔“会操一切”，一边推拿着保罗的腰肢。这个场景实在让我想起所有英语文学里我最喜欢的段落之一，那是《美丽曲线》中，主人公尼克到了一个贵族凯斯勒的大宅子里，老先生请他去书房看看，从特罗洛普聊到亨利·詹姆斯，最后找出一张相片，证明大师曾经下榻在这栋房子里。霍林赫斯特对这场戏的把控，让本来就是一场文雅、老到至极，却也空泛、扭捏至极的文学闲谈，一下精微得不输给最好的文学批评。

里面尼克从书架上拿了一本特罗洛普下来，凯斯勒说：“原来你是个‘特罗洛普粉’？”尼克没有读过特罗洛普，便这样回答：“我觉得我可能不是；我总觉得他写得太快了。亨利·詹姆斯提到他时怎么说来着，‘一铲铲满满当当的对于正统英国事的见证’。”后来聊到尼克正在研究的博士课题，他说他想“看看‘风格’是怎么回事”，“那种同时掩盖又彰显事物的‘风格’”。凯斯勒一下听懂了：“原来你是个‘亨利·詹姆斯粉’。”英文里说你无法同时拥有蛋糕又吃掉蛋糕，但霍林赫斯特在《美丽线条》和《陌生人的孩子》里，都在尝试着一边如同特罗洛普般世故地、满怀乡愁地描写着英国社会，一边如亨利·詹姆斯般不问世事、含蓄节制。也就是说，他既要写得多，又要写得少。

那种在叙事中省掉情节的“小戏法”，英文里有个词叫Ellipsis。《美丽曲线》当中就不时小规模动用过，用来省掉那些尼克在情场中不断变得水性杨花的过程；我亲身体验过的最有名的例子，大概是亨利·詹姆斯的《贵妇画像》。小说上半部如五月娇蕊般的伊莎贝尔，下半部开场不知何时就沦陷在一场绝望的婚姻中。那种浸透了心痛的天旋地转感，是文学提供给我的最为强烈的体验之一。各种Ellipsis，在逼迫读者参与的过程中，想要在他们心中引发的“补白”都是不同的，

就拿我们此刻正在推敲的《陌生人的孩子》，每个章节间的Ellipsis所传达的含义，几乎也就是近六百页精妙散文所要完成的意图，要一言蔽之未免粗暴，但其中也一定有中国古诗词里常见的物是人非，所谓“莫问万春园旧事，朱门草没大功坊”，而陌生人的孩子懂什么，却只道是寻常。

4

顺着之前引用的那段夜色描写，达芙妮大约知道了乔治和塞西尔正在吊床那里，寻了过去。黑暗中雪茄的火光一闪，只能很敷衍地将抽烟者的脸孔显现片刻；达芙妮先看到的是塞西尔的脸。

“雪茄点着的那一头，在空中晃动如同光芒黯淡的小虫，几乎要隐入黑暗之中，又突然亮了起来，但这回在那如鬼魅般的微光中，她看见的是乔治的脸。‘哦，我还以为那是塞西尔的雪茄。’她简单地说。”这个“简单地”（simply）又是霍林赫斯特不动声色的大师手段，一下提醒我们，在达芙妮头脑中，根本不像（某位）读者一样都是淫冶的想象，她担心的是自己言多必失，暴露了自己的“非大人”身份，被排挤出这场夜间的迷人游戏。

“‘那的确是塞西尔的，’乔治用他最似是而非的语气说道，‘我也在抽塞西尔的雪茄。’”这“似是而非”在读者和达芙妮听来也是全然不同的指涉，在“某位”读者耳中，这突如其来的黄腔是《陌生人的孩子》初读时第一次把我逗乐。

在第一章里，1913年，以及在我们所了解的大段同志艺术史中，“掩饰”永远是第一位的。除了人民开动的法制机器略显恐同，艺术家自己也隐约觉得自己的性向在道德上是不光荣的。什么是同性恋小说？或许，霍林赫斯特的某个区分接下来是有用的，他的意思大致就是有的小说是内容同志，有的小说是写法同志。就像霍林赫斯特在推崇艾德蒙·怀特（Edmund White）时所说的，后者看重“绮靡”（Baroque），正是因为在这种美学主张里，“修饰即本质”，内置了道德摇摆感。除了亨利·詹姆斯，霍林赫斯特最喜欢的作家大概是罗纳德·弗班克（Ronald Firbank），他说后者“拆碎七宝楼台”，就

是“美化”它，而在美学的领域里，道德的规范作用就松弛下来了。

当然这种美化的冲动也姿态万千。霍林赫斯特说弗班克太极端了，刻意模仿会疯，他学的是那种对话的“断续感”“言之无物感”，或者用V. S.普利切特（V. S. Pritchett）的话来说，是“对话的荒谬”。这就又回到了亨利·詹姆斯。在《美丽曲线》中，两位青年员工问尼克，亨利·詹姆斯会怎么评价他们。尼克说：“他会对我们很友善，他会说我们都很迷人，都很美好，……然后在快要结束的时候，我们都意识到，他早已把我们看穿。”

霍林赫斯特跟大师一样，迷恋上层社会，而体面人聊起天来，自然是人事物无一不尽善尽美，省心省力，绝不会失了检点。钱钟书先生引梁绍壬《两般秋雨盦随笔》，说到了北京见到“诸贵人”，吃喝住行都打听得极为细心，“以为有古大臣风”，听多了才知道是“言属而意不属”。一本和我一样推崇《美丽曲线》的书，叫《阅读文风》（*Reading Style*），说这种对话里，有一套构建和谐的习语，即使辩论也似乎是将“互相认同提升到一个更激动人心的音调上”。

但说错话基本还不会吃官司；爱错了性别就可大可小了。《陌生人的孩子》第三章发生在同性恋“去罪化”法案颁布前夕，这居然已经到了1967年。所以很多时候，以同性恋为题材的小说里都不自觉有种为社会不容的潜流，把“不可言明之爱”看作正常社会之外的事情。

在霍林赫斯特的第二本小说《折叠的星》（*The Folding Star*）里面，主角在比利时教英文，爱上了十七岁的学生。后来这个学生神秘地被学校开除了，据说是被看到在船上和水手们寻欢作乐。主角顿时觉得这位男洛丽塔更添了几分性感。水手在同性恋的语汇中，都是男神，因为他们登岸之后，像是不为俗律所限，随时可以驾浪而去。而对于这些困在陆地上的人来说，主角找到的一个社会弃儿的替代品，是一个叫Matt的混混。“销售一些变态的性爱录像和六年级生的紧身短裤。”

2016年年初，美国作家加思·格林韦尔出了一本让评论界惊艳的同志小说，叫《什么属于你》。氛围和《折叠的星》很像，是一个美国人在保加利亚教英文，也把小说的中段闪回到故土用父子之情做对

比。尤其切题的，是对于一个号称把cruising（在公共场合寻觅同性性伴）作为一项志业的作家，也在小说中把情欲全泼洒给了一个像Matt一般不容于社会的痞子，甚至这次的Mitko还带上男妓的属性，平白在一个主角不用为自己性向担心的时代，让穿透在小说中心的情爱变得有些难以启齿。

写感情终究是写那份“不可得”。比如，很意外也把亨利·詹姆斯当作偶像的詹姆斯·鲍德温，下笔一派赤忱，但在他的经典同性恋小说《乔瓦尼的房间》中，不但平白添了一个“未婚妻”，让小说的主题变成了“愧疚的性”，也把地点设置在巴黎：用一种地点的错置（displacement）刺激情欲是同志小说中很常见的安排。

除了地点的错置，有时候还需要摁着你的头钻进时间机器里去。《泳池图书馆》里有一段情节，是英姿勃发的男主角突然进了苏荷的一家破旧的录像厅，屏幕上放的是PPT一样的所谓情色电影，而且是无声的，靠流行歌曲的音轨掩盖黑黢黢的座位间那些达芙妮听不懂的杂音。霍林赫斯特描绘黑暗里观众进出时压低了的说话声、衣服发出的沙沙声、身体碰触时的声响。就这样，突然之间，在霍林赫斯特笔下如索多玛般的八十年代，同志间互加好友又成了在黑暗中密码的交换和破译。

霍林赫斯特几乎每次出书都要面对类似的问题，提供这样一些类似的回答，就是如《陌生人的孩子》中所描绘的同性恋爱逐步光明正大的过程，虽然“益处自不待言”，其实也是某种浪漫消散的过程。《美丽曲线》中有句话，说“现在太无聊了，所有事都发生在过去”，也就是指同性恋情的美妙，有一部分来自它的“不合法”。当然，要在某种意义上复制乔治·斯坦纳声称“独裁社会催生伟大艺术”的古怪论调是没有道理的，但是在艺术的机制上，就像霍林赫斯特自己所说，虽然他更愿意活在自由的当下，但作为小说的创作者，更吸引他的是同性恋更复杂和艰难的时代。

5

对不少人来说，阿兰·霍林赫斯特是不知羞耻描写同性（性）生活

的先驱。杰夫·戴尔甚至提过，是因为读了霍林赫斯特，才让他敢于写“性”。但在我看来，虽然大家的确远远望见是他最早跌宕风流地走在这条路上，可就此说他是所谓的拓荒开路人，略显牵强，因为那条路从来就在那里。他的“先”，一是因为聪明，认出了时代赋予他的自由；二是有足够的手艺能做成这件事。类似于发明火药固然可喜可贺，但比的到底还是谁先船坚炮利。

再放宽些，马丁·艾米斯说，曾经的文学都会停在卧室或厕所门口，但厄普代克不但要进去，而且还带着一队日本摄影小组。霍林赫斯特也曾透露，他的写法六十年代厄普代克他们早就在异性恋上推广了，没什么大不了的；“写‘性’也没有大家说得这么难，你只要把它当成其他人类活动一样，明明白白地写出来就好”。但这种话是普通人能随便说的吗？谁有这样的自信，能在文学中把性写“明白”，同时放之四海而皆“性感”？写“性”这件事本身就是在言语的尴尬和腼腆中披荆斩棘，或许，屈服于一种点题的诱惑，我们可以说这是一种反向的chiaroscuro，就是在性爱描写预设的层层阴影之下，霍林赫斯特的写作有足够的光亮让我们难得看了个“明白”。

其中一层最难以穿透的遮挡，就在于床笫间的悲欢都太个人化了，以至于谁也不信谁的。同性之情欲往往在书评界回响更友善（《乔瓦尼的房间》里那段寡淡的床戏居然被LitHub.com投票选成了古往今来最好的性爱描写），就是因为主流评论界都不把它当成自己的事，不用自身的经验去比照它。这个论点可以从相反的角度去证明：厄普代克曾经写书评，抱怨霍林赫斯特的人物怎么就知道做爱，“这有什么意义，他们又不能生孩子”……这真是最具讽刺意味，也最遗憾的一次“失手”，或许，厄普代克想到婚姻和怀孕，暗示你们还不如我们危险呢。

往这个角度再讨论下去，是在做一些本就不存在的区分了。再搬出一个勇闯两性婚姻的聪明的老同志：毛姆说，激情澎湃起来，不是因为它被满足，而是因为它被阻碍。袁枚在《续诗品》里写下那四个字“揉直使曲”，恐怕并不是在建议小说家要把异性恋当作同性恋去写，考虑的也不是同志情谊中自带的受挫感、隐秘性和社会边缘姿态，让它自动变得更加有趣。但诗文之理，古今中外都是相通的，谁

又能说他讲的，不正是这个意思。

厄洛斯在掌管同志情爱的时候，并没有颁布额外的律法，而同志小说的好坏越往下分辨，越明白它当然游弋不出文学本来的机制。最后就照抄霍林赫斯特表扬亨利·詹姆斯的话：“他超乎寻常的智慧，就在目光锐利和心思透彻上。我想，那些让我迷恋的作家中，这就是我最欣赏的品质。”

2017.3